جمال الدين بن الشيخ

الشعرية العربية

تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي

ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي
ساحة محطة القطار، بلفدير، الدار البيضاء (05) المغرب
الهاتف : 60.05.48 (02)
الفاكس : 40.40.38 (02)

العنوان الأصلي للكتاب

Jamal Eddine Bencheikh

Poétique arabe
Précédée de Essai sur
un discours critique

Collection TEL, Gallimard, Paris, 1989

o

نشر هذا الكتاب باتفاق خاص مع دار غاليمار، باريس

جمال الدين بن الشيخ

الشعرية العربية

تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي

ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي
ساحة محطة القطار، بلفدير، الدار البيضاء (05) المغرب
الهاتف : 60.05.48 (02)
الفاكس : 40.40.38 (02)

الشعرية العربية

تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى 1996

رقم الإيداع القانوني 1051 / 96
ردمك 9981-880-35-3

تمهيد

إن أدب اللغة العربية القديمة، من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين، هو أدب شعري أساساً. نستطيع أن نذكر هذا مع وعينا التام بالمعنى الذي يُسنده الغربيون إلى مصطلح الأدب، وهو معنى ينال بالبتْر واقعَ الثقافة العربية الإسلامية. فهذه الثقافة تخص بالحظوة مجالات ولغات لا تحتلّ عادة، في أروبا على سبيل المثال، مكانةً داخل الأدب.

لاتعني، إذن، ملاحظتنا التمهيدية أن الشعر كان النتاجَ الوحيد لهذه الثقافة، ولكنها تعني أن الشعر كان نتاجَها الأول. وأنه كان التعبير الأكثر دلالة، وكان، حتى في حالات إقصائه، الأكثرَ تمثيلاً لأصالة عبقريتها. ومن ثم ينبغي الاقتناع جيداً بشيء معين، هو أنه تم اعتبار الشعر العربي، على الدوام، مستودعَ هذه الثقافة وتاريخَها، أي الأثرَ الذي يبلغ مرتبة تمجيد جماعةٍ، وحقلَ ممارسة وعيٍ جماعيٍّ لا فرديّ. ولاشك أن قصائد أمير الشعراء، أحمد شوقي، تكشف تماماً عن استمرار هذا التصور العربي للفن الشعري.

لقد استغرقت هذه الاستمرارية خمسة عشر قرناً، وهي تشهد على ثبات مثال نادر في الشعر الإنساني ندرةً تستحق الوقوف عندها. وفي أزمنتنا هذه، التي يعمل فيها المجتمع العربي جاهداً من أجل تحديد حداثته، ووضع ماضيه موضع السؤال، بدا لنا من المشروع مساءلة نصوص تؤوّل ثقافة معينة، وتشير إلى اختيارات الإنسان الذي عايشها. وهكذا، فإننا، ونحن نقدم على عمل المتخصص في العصور الوسيطة، لانحسّ بأي استسلام إلى أوهام الفقهاء.

وبعد هذا يبقى لدينا نزوع مزدوج، ذو طبيعة نظرية ومنهجية؛ نزوع يعوّض الانسجامَ الملموس للواقعة النصية بالتماسك المجرد للنظرية. وهو ما

يؤدي بالنظرية إلى أن تظل غير إجرائية. إن مثال العمليات الجريئة المطبقة على النصوص يمكنها أن تقود إلى الإخلال بالحقيقة التاريخية لإنتاج ما، أو إلى أن استعمال الإنتاج لن يكون إلا بغاية الانتفاع منه.

وعلينا من جهة أخرى أن نتساءل عن الكيفية التي يمكن بها تحليلُ الخطاب الشعري دون أن يتعرض إلى أيّ تكسير. إن القصيدة كلية لاتسعى للانسلاخ عن الواقع الذي أنتجها، بل هي تسعى إلى تجاوزه. ذلك أن علاقاتها مع الواقع لاتستنفد دلالاتها، إلا إذا نحن أنكرنا عن الخطاب الشعري كل وظيفة مستقلة لبنياته الخاصة.

على عكس ذلك، يبدو لنا أن القصيدة في كليتها ممتلئةٌ بدلالاتها الخاصة بها، وأن كل جزء منها يشارك في هذه الدلالة الذاتية. تبعاً لهذا يبدو أن المجموع ينغلق على ذاته، وهو يتمنّع على التحليل الذي ينتظم في محطات متعاقبة، فيؤدي نتيجة لذلك إلى تمزيق أوصال القصيدة.

إن الاختيار يصبح فضّاً عندما يُطرح علينا كاختيار بين شرح القصيدة وتفسيرها تفسيرًا ساخرًا وعدم المسّ بها لتركها سالمة من ناحية، وبين اختراقها من ناحية أخرى، لنجعل منها حقلا من الأنقاض ترتدّ فيه العناصر على ذاتها فلا تقدر أن تعيشَ الحياة التي تبعثها فيها كليةُ عناصرِ القصيدة بمجموعها.

إن التاريخ والأثر الأدبي يفرضان علينا ضرورتي الكلية والخصوصية. فالطريقة الوحيدة، حسب ما فكرنا فيه، تلافياً للحشو والمفاجأة، تكمن في تجريب فعل الشاعر وجعل عناصر إبداعه مشتغلة. وقد ظهر لنا ضرورياً أن نستحضر بطريقة إبداعية جديدة أنماط الخلق في عالم الشعر العربي القديم، الذي يتراءى فيه كل شيء على طرفيْ نقيضٍ مع الحساسية الحديثة، إذ أن تحديثنا المعرفة بإبداع الأنماط سمحَ لنا بتأصيلِ الفهم الذي نحن نبحث عنه لهذا الإنتاج.

يوفر هذا الفهم امتيازاً بالنسبة لمشروعنا، وهو امتياز يتمثّلُ في أن تركيب الخطاب وبلاغة الأشكال يبدوانِ واضحين بكل جلاء. ونحن لم نخرج، في أي لحظة من الدراسة، عن الملاءمة بينهما، بهدف إعادة تأليف الحركة التي تؤدي إلى إتمام دراسة الأثر الشعري.

مقالةٌ حولَ خِطَابٍ نقْدِيّ

حُسمت خلال القرنين الهجريين الأولين الإستراتيجيةُ الثقافية العربية الإسلامية. وكان من أدواتها الكبرى التمييز القائم بين العلوم الأصلية التي تنظم المعارف الدينية، والعلوم الفرعية التي تُصَنِّفُ المعارف الدنيوية بشكل هرمي، وذلك بتكليفها بوظائف محددة تحديداً دقيقاً. إن المعارف التي تهتم باللغة تشكل موضوع عناية ملحوظة وتضطلع بمهمة حاسمة، هي مهمة إعداد أداة لغوية قادرة على الاستجابة لحاجات العلوم الأصلية.

ينبغي التذكير بأن وضع الشعر قد تحدد ضمن تفكير من طبيعة إپيستيمولوجية. لقد اعتُبر الإنتاجُ الشعري، الذي جمعه اللغويونَ، متْناً على درجة كبرى من التمثيلية ينبغي استخدامه لصياغة المعارف اللغوية. واعتُبر الشعر ممارسة قادرة على إضفاء الشرعية على الاستعمال الذي تراد بلورته، وهو استعمال لغة عربية موحدة. وانطلاقا من هذا الوضع ستُنْجَزُ عمليةٌ معقدةٌ ينبغي أن نحلل بعض خصائصها.

تتعلق أولى هذه الخصائص بتفوق العالم في شؤون الشعر. فاللغويون يفرضون حجة سلطة. لقد بدأت تتشكل هيئة العلماء اللغويين وتتحدد القواعد التي ينبغي أن تتحكم في أنشطتها. وفي نهاية القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) وبداية القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) يختصر ابن سلاّم الجمحي بشكل جيد هذا الموقف بقوله: «وقد اختلف العلماء بعْدُ في بعض الشعر كما اختلفتْ في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه» [1]. يشير مفهوم الإجماع، وهو مفهوم شرعي، حين يطبق على الشعر في لحظة أولى، إلى العلماء بوصفهم هم وحدهم القادرون على الحكم بأصالة إنتاج ما. هذا المفهوم يؤكد في الحقيقة أن كل المعرفة المتعلقة بالشعر ينبغي أن تتشكل في علم يقع تحت سلطة

1 . **طبقات فحول الشعراء**، بيروت، 1982، ص 2.

لعلماء. هنا يتشكل ما يطلق عليه بُول ڤايْن قوة الإثبات. والباحث يشير بهذا إلى تشكل مجموعة (يستخدم كلمة طبقة) تحترف المعرفة وتضطلع بتوضيحها وتنظيمها ونشرها.(2)

إذا فكرنا في الأمر جيدا، فإننا نجد هذا الموقف يمثل إجباراً موجهاً توجيهاً صائباً. فبعد ن طرد محمد (ص) الشعراء من القبيلة وأنهى معهم مشكلة أنطلوجية، وجد هؤلاء أنفسهم مجردين من إنتاجهم الذي لم يعودوا أهلا للحكم عليه. إن الارتقاء القوي للغوي يقيم ضعية علمية «*positivisme*» مؤثرة في نقاط متعددة.

نعثر في مقدمة هذه النقاط على المتن الشعري الذي يجد النحاة وواضعو المعاجم أنفسهم في حاجة إليه. يتعلق الأمر هنا بجمع الآثار التي كان استعمالها ممكنا في إطار المهمة المنوطة باللغويين، وهي مهمة إعداد لغة عربية موحدة ذات معجم مدون ومقعد نحوياً، لغة تستجيب لحاجات ومتطلبات العلوم الأصلية.

والحقيقة أن عالم القرنين الأول والثاني يتخذ له موقعا على تخوم ثقافة شفوية يسعى إلى أن يضع لها حداً. هذه النقطة ينبغي أن تحظى بالعناية اللازمة. إن العالم يؤسس حضارة الكتابة وطرائق تفكيرها. وبوصف هذ العالم مؤسس ثقافة، فهو يراقب علاقات العلم المكتوب والمعارف المنقولة عن طريق الرواية، ويتأكد خصوصاً من اشتغال الذاكرة الجماعية. انطلاقا من تدوين القرآن وتطور العلوم الدينية، نشأ نسق كامل مهيأ للاختبار النقدي الذي يمكن تطبيقه على الحديث أوعلى مسألة فقهية أو نحوية وعلى تفسير آية أو بيت من الشعر الجاهلي. وبهذا الصدد، فإن هناك فقرة من كتاب **طبقات فحول الشعراء** للجمحي تكتسب أهمية خاصة. فهي تقدم مثالا دقيقا على تدخل العالم المسلم، المسلح بحجج السلطة، في تثبيت متن الشعر الجاهلي. وهو إلى ذلك، يطرح مسألة الشعر الذي ينسبه ابن إسحاق توفي سنة 151 هـ / 768م)، مؤلف **السيرة النبوية**، إلى قبيلتين أسطوريتين هما عاد وثمود. إذ يعتبر الجمحي هذه النسبة كاذبة ويقدم أربع حجج على بطلانها:

1. لا يتعلق الأمر بشعر، وإنما بكلام مؤلف معقود بقواف، وبعبارة أخرى بتأليف لغوي منتظم في مقطوعات مقفاة، ولكنه لا ينتسب إلى الشعر العربي. ومن المؤسف أن نص ابن إسحاق قد وصلنا مبتوراً تنقصه عينات من هذا الشعر المطعون فيه. ذلك أن حجة الجمحي تبين أن الشعر العربي لم يعد، منذ أمد بعيد جدا، يقبل الصياغة في تأليفات لا تستجيب لقواعده. إن العبارة نفسها ذات دلالة. وإذا كان الأمر يتعلق بنصوص تستجيب لقواعد

2. Les Grècs ont-ils cru à leurs mythes, Seuil.1983.

التأليف وذات مقطّعات مقفاة، فما هي السمات التي تنقص هذه النصوص حتى تكون شعرا؟

2. تؤكد خمس سور من القرآن أن هاتين القبيلتين، عاد وثمود، قد انقرضتا ولم تتركا وراءهما خلفاً. فمن هو الذي تمكن إذن من نقل «أشعارهما» ؟

3. إن أول من تكلم العربية، بعد أن نسي لغة أجداده، كان إسماعيل ابن إبراهيم. وكل العرب باستثناء الحميريين ومن تبقى من جُرْهُم، هم أبناء إسماعيل، ولو أنه قد قيل إن اسماعيل كانت له معهم علاقات تجاور، بل علاقات مصاهرة. إذن لا يمكن نسبة إنتاج اللغة العربية هذا إلى عاد ولا إلى ثمود.

4. إن فحص الأنساب والشعر الجاهلي لا يسمح ببلوغ عاد وثمود وبإثبات القرابة بين هاتين القبيلتين والعرب.[3]

والحجاج هنا هو إذن على التوالي حجاج شعري وقرآني ولساني ونسبي. فالعلماء يفحصون المعلومات المتعلقة بالشعر، باللجوء إلى معارف متنوعة، إلا أنها معارف تتمتع بوضع العلم، أي علم التفسير وعلم الأنساب وعلم اللغة. والتبحر العلمي يُطْرَحُ كحكم مطلق. كما أن القانون المكتوب مُقدم على الطرق الشفوية. وما عدا هذا فإن الشك قد يكون مقبولا في ما يتعلق بالقبائل التي أصبحت أسطورية بسبب البعد الزمني. إلا أن المهم ليس في قبول أو رفض صلاحية هذه الحجج، ولكن الأهمية تكمن في الثقة التي يعرض بها الجمحي هذه الحجج. إن العالم يبسط خطابه باسم الثقة والعلم دون أن يعترض عليه معترض.

لا يتعلق الأمر هنا أيضا إلا بالسند، وهو الميدان الذي يجد فيه التبحر العلمي المبررَ الكامل. ومع ذلك، فهناك أيضا توجّهٌ نحو تحليل المحتويات والأجناس التي يشرع في صياغة نظريتها. يرسم الجمحي حدودها بصدد الشعر المنحول فيقول: «في الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير، لا خير فيه ولا حجة في عَربيته ولا غريب يستفاد، ولا مثل يضرب، ولا مدح رائع ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف».[4] على هذا النحو تبين بوضوح مصطلحاتُ المدح والهجاء والفخر والنسيب الطريقةَ التي يسلكها تفكير العلماء. و يعين الجمحي المواقع التي يُستدْعَى فيها الشعر، ألا وهي العربية، أي اللغة ودراسة آليات اشتغالها؛ ثم الغريب الذي يرتبط بصناعة المعجم وبالخصوص المعجم النادر البالغ الاختصاص، الواقع خارج مجال الاستعمال الدائم؛ وأخيرا المثلُ الذي يعني صياغة أقوال

3. **طبقات فحول الشعراء**، ص. 28، وما يليها.
4. نفسه، ص. 26، الملاحظة 3.

نموذجية سواء أكانت حكمية أم لا، ف: «هذا ما ينبغي أن نلتمسه في الشعر، وهذا ما ينبغي أن يقدمه الشعر». هكذا يتأسس هذا الارتباط الذي سيتحكم في الكتابة الشعرية بطريقة حاسمة.

إن القاضي المحدث ابن قتيبة لم يخطئ في هذا، بعد بضع سنين حينما ألف كتاب **الشعر والشعراء**. فهو حريص على تكوين موظفي الدولة الذين هم الكتاب، وراغب في إقامة ثقافة عربية إسلامية مرتبة هرميا من حيث أهدافها، إلا أنها متوازنة في مكوناتها. وقد عمل في مقدمته، التي كثيرا ما أسيئت قراءتها، على رصد تحديد دقيق لوضع الشعر وطبيعته. فيبدأ بما يريده من الشعر قائلا: «وكان أكثر قصدي للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب وفي النحو وفي كتاب الله عز وجل وحديث رسول الله (ص)».[5]

إذا كان العالم ابن قتيبة يكرس كتاباً للشعر، فإن ذلك لم يكن بغرض إرضاء آلهة الشعر ولاتكريم الآداب الجميلة. لقد أقدم على ذلك لأن الشعر أداة ضرورية لاكتساب اللغة، ولأنه ينقل ثقافة ينبغي تملكها. انطلاقا من هنا، سيكون من قبيل سوء الفهم تأويل طريقته باعتبارها دفاعا عن الشعر العربي وتمثيلا عنه. إن طريقته تعين، عكس ذلك، وبشكل مضبوط، حدود تأثير ما:

1. ينبغي لدراسة الشعر أن تقف عند إنتاج الشعراء الكبار المعروفين، ولا ينبغي التقيد بإنتاج كل المتن الموجود. وقد يكون هذا مطلب اختصاص مبالغ فيه. كما قد يكون على وجه الخصوص تعبيرا عن إرادة اعتبرت غير مقبولة، وهي أن نفرد للشعر مكانة أكبر من حجمه في الثقافة العربية الإسلامية.

2. حدد الشعر لنفسه هدفاً، وهو يتمثل في المساعدة التي يقدمها في مجال دراسات المعجم والنحو والقرآن والحديث. وهذا التأكيد الجوهري هو أن الشعراء المدروسين هنا هم الشعراء الذين تعتبر لغتهم معيارية، أي أنها أهل لكي تقدم حججاً للتفسير ولعلوم اللغة من جهة، ولعلوم الدين من جهة أخرى. وهذا تأكيد أساسي أيضا بالنسبة لأهمية الخطاب النقدي وتأثيره في الشاعر، إذ أن المنظّر يقيم نسقاً كاملاً للتحليل سيصبح متحكما في فعل الكتابة.

5. طبعة بيروت، دون تاريخ، ص. 7.

وهكذا فابن قتيبة، سيتجه، بعد تعيين الأهداف، إلى دراسة المحتويات وإلى تعداد المعارف التي ينقلها هذا الشعر. ذلك ما ترصده فقرة شهيرة [6]، يذكر فيها المعارف المتعلقة بـ:

- الأخبار، أي المعرفة التاريخية المتعلقة بعرب الجاهلية. وينبغي أن نلاحظ هنا أن حياة الجماعة الجاهلية تدركُ جزئيا عبر إشارات إلى وقائع معزولة (هي الأيام في الجاهلية). وهذه الجماعة لن تدخل التاريخ إلا بفضل الاسلام.

- الأنساب الصحاح. وهي المعرفة بالأنساب التي تكتسب أهميتها الحاسمة في إقامة قواعد الانتساب إلى الجماعة العربية الإسلامية وانتقال السلطة.

- الحكَمُ المضَارعَةُ لحكَم الفلاسفة. وهذه الجملة قد تكون تعبيراً عن تحفظ القاضي الكبير ابن قتيبة إزاء أنصار الفلسفة الموروثة عن اليونان.

- المعرفة المتعلقة بالخيل والنجوم والرياح والبرق والسحب (في الحقيقة ما يتعلق بمعرفة الغريب).

لقد حافظ الشعر إذن على الذاكرة الجماعية للأحداث والأنساب القبلية. كما حافظ على ملامح معرفة معيشة ومخزونة كما هو الحال بالنسبة للمعرفة بالبيئة.

إلا أن حرارة التكريم لا ينبغي لها أن تطمس رغبة تبيين الأهمية النسبية للأشياء. إن ابن قتيبة، وهو يعدد هذه المعرفة، يقيم حدودها الواضحة. إن مقارنة الشعر بالصرح الفكري القوي الذي بُنيَ منذ مجيء الإسلام، لهي مقارنة تخنق الشعر، وهو المعلمة الأدبية الجاهلية الوحيدة. ومن جهة أخرى، فإننا نعرف أن النثر هو الذي أسندت إليه، من الآن فصاعدا، المهمات الثقافية الأساسية. لقد أبرز الجاحظ هذا التحول الذي يسند إلى مؤلف الرسائل، وإلى الكُتّاب بشكل عام، مهمةَ التفكير في المعرفة ونقلها. ونحن هنا لا نتحدث، كما هو معلوم، عن أصحاب التخصصات الكبرى التي تجمع المعارف الجديدة في مختلف المصنفات.

إن الشعر يندمج إذن في وظيفة، والمعرفة التي يحتويها ينبغي أن تندرج في مجالات علمية تسعف في اكتشافها ؛ومن ثم فإن هذه العلاقة القائمة بين الوظيفة والمحتويات هي التي تحدد للشاعر جوهر كتابته. لقد أسندت إلى الشعر مهمات ينبغي لمحتوياته أن تساعد على القيام بها. فينبغي للشاعر، نتيجة ذلك، أن يتكيف مع هذا التحديد الجديد لوظيفته. إن العملية تجد هنا نهايتها، ونحن نستخلص من هذا التطور استنتاجا ذا أهمية قصوى، وهو أن

6 - نفسه، ص. 11.

الشاعر يخلد تقليدا ثقافيا ويؤمّنُ دوام خطاب نقدي.

فابن طباطبا، وهذا سنعود إليه، يعرض بتفصيل عملية الأسلوب الجيد التي تقود إلى سيطرة العالم على الإبداع الشعري. يمكن لنا أن نحلل هذه العملية إلى مرحلتين : الشعر القديم المختار والمنقح بعناية، يشكل النموذج «القديم» حسب التصور الجمالي الذي ينبغي أن نحدده. هذا النموذج موضوع للاستعمال وينبغي للشعراء الأحياء أن يسيروا على منواله لكي يتمكن شعرهم من الاضطلاع بوظيفته في البناء الثقافي القائم. وتتم بين الخطاب النقدي وبين الكتابة حركةُ تبادل تأثير جوهري. اذ يهتم الخطاب المعياري بالإبداعية في نظرية الانعكاس، التي تقرر في شأن الجمالية القديمة. إن مشاكل «الحداثة» ستُسَوَّى، كما سنرى ذلك، ضمن هذا الإطار. ففي كل شعر العصور الوسيطة العربية، سيظل المصب مرتبطاً بالضرورة بالمنبع، وخاضعاً لعملية تكرار وظيفة خالصة، قررها النقد وأجبر الشعراء عليها.

إقامةُ موْضع للتَّحليل: الشعرُ ممارسةٌ لغويّة

إن الشعر، وهو مكرس لخدمة علماء اللغة الذين يقدّمُ لهم الحججَ، يندمج في الوظيفة التي اضطلع بها الخطاب النقدي. فلأجل تحديد الشعر تحديدا جيدا، يبدأ الخطاب النقدي بتعيين خصائص الشعر، وبعبارة أخرى، يجعله موضوعا للتحليل. إن أول كتاب نقدي قام بهذا هو **طبقات فحول الشعراء** لابن سلام الجمحي. فابن سلام يشبه الشعر بصناعة من الصنائع، وبممارسة تنصب على مادة من المواد. هذه الممارسة تشكل موضوعا لعلم الشعر. إن مقارنات الجمحي لَدَالة. فهو يذكر بالتتابع كلا من الدر والياقوت والدينار، بل ويذكر الجواري، لتفسير كيف أنه لا يمكن معرفة جودة هذه الأشياء دون أن نعمد إلى معاينتها. هذه المعاينة تشغل معرفة واستعمال معايير موضوعية تسمح بإصدار حكم دون الوقوع في الخطأ. ويوضح الجمحي أن المسألة لا علاقة لها بالاستحسان، إذ أننا قد نعثر على درهم ما جميلا ولكنه قد يكون في رأي الصراف مزورا، وكذلك الأمر في الشعر: إن رجل الصناعة هو وحده الذي يستطيع أن يحكم على القيمة.

ومن ثم كل شيء أصبح قائماً في النسق الذي سيفرض نفسه، وهو يعني أن :

ـ الشعر ممارسة لغوية، أي فعل لغوي إنساني. هذا التأكيد له أهمية عميقة. فما كان يعتبر في السابق غير قابل للوصف وسحرياً في أقصى الحدود، وما كان يقدم وصفه عملية مبهمة يقودها الإلهام، بل يقودها شيطان أليف، قد وُضِع ضمن حدود معرفة مضبوطة

وممارسة خاضعة للدراسة النقدية. هذه الممارسة اللغوية القابلة للوصف تعود بالطبع إلى كفاءة اللغوي الذي تمثل اللغةُ معرفتَه الأساسية. فكل عنصر خارق أصبح موضوع إقصاء بعْدَ أن صفّى الرسول (ص) حساباته مع الشعراء.

– لا يعود تقويم الشعر إلى الذوق، ولكنه يعود إلى المعرفة. إنه لمن الممكن جدا الحكم على جودة إنتاج ما انطلاقا من معايير موضوعية. هذا المبدأ سيثبت كل تطور الخطاب النقدي اللاحق. لا ننسى المعنى الدقيق لكلمة «نقد» التي تدل على عملية فرز تهدف إلى التعرف على القطعة النقدية غير الزائفة. ويفسر الجمحي مصطلح «ناقد» بهذا المعنى بالضبط، وهو بصدد الحديث عن الدرهم والدينار. وسنرى كيف أن البحث عن «الموضوعية» سيصبح أساس كل خطاب نقدي.

– ما دام العالم اللغوي هو وحده القادر، بكل تقنيته، على تمييز الشعر الجيد من الرديئ، فهو أهل لكي يمتثل الشعراء لتعاليمه.

الشعر إذن، صناعة، ولن يغادر هذا التأكيد مجالَ النقد. إن قدامة بن جعفر يشير إلى ذلك في مدخل كتابه **نقد الشعر**. وابن طباطبا بدوره، حينما يصف عمل تأليف قصيدة ما في **عيار الشعر** (ص. 12.) يذكر النساج والنقاش وناظم الجواهر. وسيختار أبو هلال العسكري **كتاب الصناعتين** عنوانا لمؤلفه. وفيما عدا هذا، فإن هذه العناوين هي في ذاتها دالة على هذا البحث عن الموضوعية، ومبينة لوضعية علمية تسم هذه الكتابات، وتشمل قوانين الشعر، ونقد الشعر، وعيار الشعر.

هذه الإرادة، لاعتبار الشعر نتاج ممارسة لغوية، تسمُ المعجمَ النقدي ذاته. فإذا درسنا المعجم التقني الذي استعمله ابن طباطبا مثلا، فسنلاحظ فورا أنه يقترض بالخصوص معجمه من معجم البناء والنسيج. ولنتذكر، بدءا، أن الشعر هو الكتابة الوحيدة المتضمنة، تحديدا، لتنظيم خاص. فاللفظ المختار لوصف النثر لا يحدد النثر بوصفه كتابة متميزة بل النثر هو مجردُ لاَنظْم. وحينما سينصبُّ التفكير على الكتابة النثرية، فإن النا؟ سيستعمل مصطلح الكتابة أو سيتحدث عن الرسائل.

يعني النظم كتابةً تقيم بين عناصرها علاقة تنظيم وطيدة. إن الفكرة الأساس هي فكرة نظام مفروض على اللغة. ويحيل هذا الفعل بدقة على تأليف عقد من الدر. والصورة الملموسة لقصيدة ما هي تبعا لذلك صورة الدّر المنتظم في (نظام). هذه الصورة تطبق أيضا على القافية، التي يشكل تكرارها سلسلة. ومادام الشعر كتابة منتظمة جدا و دالا على معنى

(ذلك هو التعريف الذي وضعه قدامة بن جعفر وإليه يعود كل الخطاب النقدي) ، فإن المعجم التقني يحيل على تشاكل أكبر، وهو الذي نشأ حول مفهوم «الصناعة» المطبق على الشعر واستخدم أساسا لإقامة الخطاب النقدي. وليس مدهشاً بعد هذا إثبات أن هذا الخطاب قد اقترض مصطلحاته من معجم البناء خاصة، وأحيانا من صناعة النسيج. ففي تحليله لمراحل الكتابة الشعرية يستعمل ابن طباطبا بدقة متناهية مصطلَحَا التأسيس والبناء.

إن فعل «رَصَفَ» يتضمن بشكل ملموس واقعة ترتيب الأحجار في صفٍّ لأعلاء أسس بناء ما أو ترتيبه بشكل يكوّن أرضية مرصوفة. وهذه الفكرة هي إذن فكرة ترتيب منظم. إنها تطابق تماما سلاسل النظم : فالأمر يتعلق بصفوف يؤمن ترتيبُها الجيد متانةَ (رصانة) البناء. وهكذا فإن عناصر الكتابة الشعرية ، وهي مرتبة ترتيبا متينا، توفر انطباع بناء ثابت لا يترك المجال لأي ضعف أو خلل.

وهذه هي نفس الفكرة المتضمنة في مصطلح «نَسَج» الذي يعني متانة العلاقات القائمة بين عناصر القصيدة. إن الشعر الجيد هو الذي يؤمن فيه كل عنصر تلك الوظيفة التي تُسْنَدُ إليه بالارتباط مع العناصر الأخرى. وقيمته هي دائما نسبية، لأنه يُدرَكُ في محيط ثقافي هو وحده الذي يحسم في أمر هذه القيمة. إن فكرة جميلة في ذاتها ، مثلا، يمكن أن تعاني خللاً من عدم وجودها في مكانها ضمن الصيرورة العامة للقصيدة، ومن كونها تتجسد في كلمات سيئة الاختيار ومن كونها مختلة بسبب قافية أو وزن غير ملائمين. فعلى صورة نسج متقن أو غير متقن، يفضح أيُّ نقص في النسج قصيدةً بكاملها. إن الفقرة التي خصصها ابن طباطبا لتأليف الشعر في نهاية كتابه تقصد إلى توضيح هذا التأليف، وهذا الترابط للعناصر المتضافرة، لإنجاز نفس المشروع [7].

سُلَّم الجودَة عند ابن قُتَيبة

لقد قلنا إن ابن قتيبة لم يقدم على كتابة مؤلفه لكي ينجز عمل الانتروبولوجي الهاوي للآداب الجميلة، بل هو يقترح مختارات مفيدة لأشخاص يزاولون مهنة الكتابة. فهو يريد أن يعلمهم التمييز بين الشعر الجيد والشعر الرديء. وانطلاقا من التمييز الأساسي بين الدال

7 عيار الشعر، الاسكندرية، 1980، ص. 146.

أواللفظ أي الكلمة، وبين المدلول أو المعنى، يقدم جدولاً يمكن تمثيله كما يلي :

الحسن – الجودة

اللفظ	*	*		
المعنى	*		*	
ضرب الشعر	1	2	3	4

درجات الجودة

هناك، إذن، نقد اللفظ والمعنى. إن جمال أوحسن اللفظ مفهومٌ سيتدقق شيئاً فشيئاً وبالخصوص عند الجاحظ في كتابه **البيان والتبيين** وعند العسكري في كتاب **الصناعتين** (ص. 73، 137) وعند ابن الأثير في **المثل السائر**. و هذه الكتب تشير إلى أن حسن اللفظ، في معناه الأضيق، يعني الخصائص الصوتية للفظ وللحروف التي تكوّنه.

لقد حلل علماء الأصوات، وبشكل مسهب في كثير من الأحيان، ظواهرَ الانفراج التي أدركتها قبل ذلك ممارسة التواصل الشفوي. وبصفة عامة، فالمطلوب عدم عرقلة النطق بتجاوزات صعبة «فما يصعب النطق به» يعارض النطق المنساب، السلس، المتناغم. وهي كلها صفات توصف بكلمات من قبيل السلاسة والسهولة. هذه المسألة المتعلقة بالتلفظ ستمتد من الكلمة إلى البيت ثم إلى القصيدة. فالجاحظ يتحدث عن سلاسة النظم فيقول «حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد». (البيان، I/ 67) وهذا هو مطلب التناغم التام والسلاسة التي لا يعوقها شيء. ينبغي للشعر، بمعناه المحصور، أن ينساب من النبع. ولهذا فكل وعورة في النطق وكل تجاور غير منظم وكل توعر مفرط تعرقل النطق الحسن. هنا يجد أصله «الوحشي»مفهوم، وهوعبارة عن حال «الوحشي» الذي يشير إلى كلمة ذات أجراس خشنة جدا. وهذا المفهوم يتغير تبعا للتطور، فالتمدن يصبح قاعدة ويزكي طرق الكلام الرشيق. إن أبا تمام، وهو المصطنع للبداوة، سيجد نفسه دائما موضع لوم لأنه يخدش الآذان بأجراسه المتنافرة.

وينبغي أن نلاحظ أننا لا نجد عند ابن قتيبة أثراً لتأويل حُسْن اللفظ بوصفه يشير إلى جمال داخلي للفظة. يتصل الأمر دوما بأقوال لها مقام، أي بكلمات كما استعملت في هذه الأقوال. انطلاقا من هنا نفهم جيدا أن اللفظ يعني مجموع الإمكانات اللغوية الصوتية والمعجمية والتركيبية.

ويظل إسهام ابن قتيبة في مجال نقد المعنى محصوراً. إنه يكتفي بإصدار أحكام تندرج في سلّم قيم يحددها طرفًا الجودة والتأخر. وهذه الأحكام تحيل مع ذلك على نظرية للمعنى، وهي النظرية التي ينبغي أن نعرضها. ينصب التحليل، هنا، أساسًا على العلاقة القائمة بين الأداة اللفظية والمعنى. إن هناك عبارة تسترعي الانتباه وهي : «قصرت ألفاظه عنه». كلمة المعنى تدل هنا على ما يريد الشاعر قوله، و يقصد إليه. فالكلمة ـ أو القول ـ عاجزة عن بلوغ الغاية المحددة بهذا الشكل. إن «قَصرَ» فعلٌ ينتمي لمعجم الرماية. إنه يعني عدم بلوغ الغاية وعدم إصابة الهدف بسهم قاصر. وبعبارة أخرى فإن الكلمة تظل بمنأى عن المعنى المقصود، وفي وضع العجز عن بلوغه، وأبطأ من أن تلحقه. إن كلمة «قصير» هي الكلمة التي لا تأتي على نهاية المسار المقصود نحو دلالة ما، أو أنها لا تستكمله استكمالا تاما. قصَر اللفظ يشير إذن إلى قصور الحمولة الدلالية.

إن عبارة «ألفاظ لا مبيّنة لمعنى» تعبر بالضبط عن فكرة عدم الملاءمة هذه للمعنى المثالي المقصود. فلا يحيل البناء على أي تمييز للشكل والمحتوى، ولا على فكرة لباس غير مناسب لجسد ما. يتعلق الأمر بنفس المادة التي تتشكل تشكلا ملائمًا، إذا كانت عناصرها تقيم بينها علاقات تناسب مثالية. ويتأكد هنا أيضا أن الألفاظ لا تتعلق بمجرد معجم، أي الوحدات المنعزلة للغة ما، ولكنها تتعلق بمجموع لغوي يؤدي وظيفة، أي موجّه لكي يضطلع بوظيفة خاصة.

يعني التأخر أن الكلمة، أو المحسّن أو القول، تظل «متخلّفة»، أي أنها لا تصيب الهدف. إنها إذن غير فعالة، بسبب قصور الحمولة الدلالية.

و عبارة «لم تجد هناك فائدة في المعنى» تعبر عن نفس الفكرة، ولكن في مظهر آخر. يستعمل ابن قتيبة هنا إجراء معهوداً عند اللغويين، وهو إجراء تحويل قول شعري إلى نثر. يتعلق هذا الإجراء بتعويض الكلمات والحلْيات التركيبية والصور المتوفرة في البيت بقول يقابلها ويكون أقل صعوبة على الفهم، إلا أنها تكرر بالضبط معنى القول. وباختصار، فإن المقصود هو تحويل كتابة ما لغايات تفسيرية خالصة. وحينما يتجرد المعنى من المقوّم اللغوي فإنه يظهر جليًا ويكون في متناول التقويم. وهكذا يُكشَفُ عن ابتذاله تحت لباس كتابة مشعرنة لغويا. وبعبارة أخرى، فإن الشاعر لم يستهدف معنى ينبغي إظهاره أمام العيان. إن قوله غير موضوع في نفس المسار المثالي الذي سنصفه لاحقا تحت تسمية «الإصابة». وحينما يتجرد القول من الحمولة الدلالية والواقعية فإنه يصبح تكرارياً و بالتالي يصبح غير فعال.

يستخدم هذا الموقفُ النقديُّ ممارسةً أساسية، هي مقارنة أقوال تقصد إلى نفس

الدلالة. إن مقارنة بين بيت للأعشى وبيت لأبي نواس تبرز هذا الأمر بوضوح. وسنعود إلى هذه النمط من التحليل الذي سينتشر انتشارا واسعا في النقد العربي وسيجد تمثيلاً له في عملين لكل من الآمدي والجرجاني.

قبل ذلك، يمكن إبداء ملاحظات هامة عديدة إثر دراسة التصنيف الذي يقترحه ابن قتيبة:

1. الأولى تتعلق بهمّ إقامة سُلّمِ الجودة. ويسمح هذا السلم بتمييز مواطن الجودة ومواطن الضعف في إنتاج يسمى بالشعر، دون أي تمييز بين أنواعه. يتعلق الأمر في الحقيقة بنموذج شامل لكل الكتابات الشعرية التي يقرر ابن قتيبة أنها تنسب كلها إلى نفس ممارسة الكتابة، وهذه الممارسة ستحدد في عرضه لنظرية القصيدة.

ينبغي أن نلاحظ أن قدامة ابن جعفر سيتبنى سلم الجودة هذا. فهو يستنتج، وهو يقارن بين الإنتاج الشعري والصناعة، أن الشعر شأنه شأن أي منتوج صناعي، يمكنه أن يوفر منتوجا جيّداً أو متوسطاً أو ضعيفاً.

2. يقيم ابن قتيبة سُلّمَه على عنصرين أساسين، هما اللفظ والمعنى اللذان يميز سماتهما دون أن يفصل أحدهما عن الآخر. إذ أن جودة الشعر تخضع، دائما وفي نهاية الأمر، للجودة الزائدة لكل من هذين العنصرين.

3. يستخدم ابن قتيبة معجما تقنيا سبقه اللغويون إلى استخدامه. إن ابن قتيبة، وهو يظل غامضا (لا يقدم أبدا سببا لأحكامه) وغير دقيق (لا يتفرغ لنقد داخلي حقيقي)، يتلقى مصطلحات جاهزةً سلفاً. وهو يحيل ضمنيا في نفس الآن على النسق القائم، مع الابتعاد قليلاً عن القصد اللغوي الصرف.

والأهمية الكبرى لمقدمة ابن قتيبة تكمن في إحالته الضمنية على نظرية عامة للمعنى سنعرضها في ما بعد، حينما نكون بصدد تناول مفهوم الطبع. ونقول الآن إن المعنى يشير إلى الدلالة المقصودة. ومن هنا فإن نقد المعنى ينظم مواجهة ثلاثية بين القول المتحقق فعلا وبين القول المثالي الذي يعتبر أنه يدل دلالة تامة على الشيء، وأخيرا بين الشيء نفسه الذي أقدم الشاعر على التعبير عنه.

إن القول المثالي يشكل معنى مجرداً، تامّاً وبالتالي فريداً. وهو، دفعة واحدة، يستهلك الدلالة المقصودة. وإذا تمكن الشاعر من ترجمته إلى كلمات، فإنه سيكون قد أنجز عملية محاكاتية: فقوله سيعوض الشيء، فيصبح هو الشيء نفسه بشكل ما. وهذا ما تفسره جيدا العبارة المستعملة الشائعة: «أشعر الناس» التي لا تعني أن هذا الرجل هو الأوفر شعرية من بين كل الشعراء، ولكنها تعني أنه قد حقق القول المثالي لأجل التعبير عن حافز الغرض،

أي أنه قد أصاب الغاية في صميمها. ولا ينبغي البحث عن القيام بما هو أفضل مما فعله بشأن هذا الموضوع، إذ أن هذا الأمر مستحيل: أي أن قوله قد أُفرغ في قالب الشيء، ولا يمكن أن نفعل أفضل مما يفعله الشيء ذاته، وأفضل مما يقوله الشيء نفسه. أما فيما يتعلق بهذا الحافز، فإن الممارسة الشعرية تظل منغلقة. ومن هنا نعثر على هذا التعداد للأقوال المناسبة التي يبرز نموذجيتها صناع المختارات الخالدون، الذين هم لغويون أساساً.

وبهذه المناسبة، فإن معجم الرماية يجد بطبيعة الحال مكانته في الخطاب النقدي. ولنتذكر هنا مصطلحات «أصاب» أي بلغ الهدف، و«غالى» و«غلوّ» تجاوز السهم الهدف ماراً فوقه، وذلك برفع القوس عاليا جدا وتخطي الهدف، ومن هنا المبالغة والاتجاه إلى ماوراء الدلالة المقصودة. في حين أن «قصر» تعني كما رأينا ذلك، أن سهما يسقط دون بلوغ الغاية.

التّفكيرُ في شكْل قَصيدة:
النّموَذجُ النظريّ للقصيَدَة

ينصب تفكير اللغويين، خصوصاً، على البيت. وهذا الموقف سيثبت أساس علاقة النقد بالشعر. وتبين، بوضوح، كل المؤلفات النقدية التي وصلتنا أن التحليل ينكب على عدد محصور من الأبيات، وهي مقدمة إلينا بوصفها تحققات جيدة ونماذج مقنعة. لقد تم النظر إلى القصيدة بصورة مدققة. والاقتصار على عدد محدود من الأبيات لا يرجع فقط إلى الاستحالة الملموسة التي يجد فيها الناقد نفسه عند اللجوء إلى عدد كبير من الاستشهادات، بل يرجع الأمر إلى اختيار نظري. فاللغوي ثم الناقد يبحثان عن نموذجية، ويسعيان إلى البحث عن أبيات شعرية تبلغ درجة من الاتقان، بحيث تقدم بوصفها إنجازات نهائية. إنهما يقدمان بهذا حجة على الفعالية القصوى للكتابة الشعرية.

وسنعود إلى هذه النقطة خلال دراستنا لمفهوم «عمود الشعر» الذي عرضه المرزوقي.

إلا أنه ينبغي أن نشير، موازاة مع ذلك، إلى بداية التفكير في شكل القصيدة، وهو التفكير الذي بدأه ابن قتيبة عند تعرضه للنموذج النظري للقصيدة. فانطلاقا منه، سيطور العديد من النقاد هذا الموضوع -المشكل الذي تمثله القصيدة.

إن نص ابن قتيبة، الذي نحلله، يطرح مباشرة مشاكل تأويل مريبة. وإذا لم يكن المؤلف جاهلا بما يقوله فإنه ينبغي أن نبحث عن الأسباب التي دفعته إلى أن يُدخل في مقدمته تأكيداً لأديب مجهول يعطيه صفة «بعض أهل الأدب»، ويزكيه بسلطته الخاصة.

لا يمكن لابن قتيبة أن يكون جاهلا، لأن نموذج القصيدة الذي يثبته لا يستوعب جزءاً هاماً من الإنتاج الشعري المتقدم. فالنسيب لا يستنفد الشكوى المتلهفة للمجنون ولا البحث الملاطف لعمر بن أبي ربيعة ولا الروحانية الرقيقة لعباس بن الأحنف. والحقيقة أن شعر الغزل قد بدأ يتشكل في غرض مستقل منذ الجاهلية. وقد تابع هذا الشعر طريقته الخاصة دون أن يفرض قواعد قد تثبت معمارية القصيدة. وليس النسيب إلا إحدى الممارسات التي تشكل هذا الغرض الشعري.

ويمكن للرحلة أن تُربَط من جهتها بتراث قديم للشعر الوصفي. فهناك قصائد بأتمها أو أجزاء طويلة منها تندرج في تأليفات متعددة الأغراض، مخصصة لوصف المحيط الطبيعي. وقد شكل شعر الحيوانات خاصة، موضوع أقسام مشهورة جدا في الشجاعة.

وأخيرا فإن المديح ينتمي إلى الإنتاج المسمى فخراً، وهو يشكل أيضًا جزءا مُتمّمًا للممارسة الشعرية. إن حدود المديح غير واضحة. فهو، شأنه شأن الهجاء، يشمل الافتخار كما يشمل تعداد فضائل الجماعة. وهو خطاب جماهيري تحديداً، يراعي العلاقات الاجتماعية والسياسية، ويتضمّن ملامح ذاكرة تاريخية أحياناً، وأسطورية أحيانا أخرى. إن المديح، بهذا المعنى، يطرح كممارسة أساسية للكتابة الشعرية.

إلا أنه لا يمكن للرحلة ولا للمديح، كما تم تحديدهما في المقدمة، مثلما لا يمكن للنسيب أيضا أن يحدد حقل هذه الممارسة ولا أن يغلقها. وتسمح دراسة الانتاج الشعري، حتى لو كانت هذه الدراسة سطحية، بإبداء ملاحظتين هما:

- إن ابن قتيبة يغفل أجناساً متشكلة تشكلا قوياً مثل الخمريات والزهديات.
- إن الإنتاج المتقدم، بما في ذلك ما هو موثوق به من شعر الجاهلية، لا يثبت بأي حال من الأحوال هيمنة القصيدة الثلاثية أو الرباعية الأجزاء.

فما هو الشيء الذي ينطبق عليه هذا النموذج النظري للقصيدة، الذي يبدو في رأي ابن قتيبة أمرا ثابتا إلى الحد الذي يخصص له عرضاً مطولًا في مقدمة كتابه ؟

تتبين خلال الدراسة أن القصيدة تستخدم كل لضروب، إن هي لم تكن تشتمل على كل الأغراض:

أ. إن الغنائية يعبر عنها في النسيب، وهي تسمح للفرد بنقل حالات النفس.

ب. تتيح الرحلة للشاعر فرصة التموضع في العالم وفي محيطه الطبيعي. وهو ينقل هنا تجربة ومعرفة نقدر قيمتهما ونعترف بمزاياهما.

ج. يتكفل المديح بما هو اجتماعي، ويثبت قواعد الخطاب الجماعي.

إن القصيدة ، وهي غنائية ووصفية واجتماعية ، تتكفل باللغة العاطفية و التقنية كما تتكفل بلغة التواصل الاجتماعي . إنها بهذا تحتوي على الأنماط الثلاثة للكتابة التي تم رصدها بالفعل في الشعر الجاهلي . إلا أن مقدمة كتاب ابن قتيبة تتحكم ، في الآن ذاته ، تحكما دقيقا في عرض الأنماط ويتم هذا بطريقتين :

1. التحكُّم في المُحْتَويَات

وهذا التحكم يطال أساساً المدخل البكائي للنسيب ، وتستخدم الغنائيةُ بالتحديد الكتابات الأكثر تخيلية وتصويرية . إن التعبير عن الرغبة ، بالمعنى الواسع للكلمة ، هو الموضع الجوهري للإبداعية . ويعترف ابن قتيبة صراحة بهذا ، وهو يؤكد أن الحب تتقاسمه كل الكائنات الإنسانية . ولا يقل صحة عن ذلك أن النسيب ، الذي يختزله ابن قتيبة إلى كونه مجرد مدخل ويطالب ببقائه داخل حدوده ، لن يوفر للشعراء أبدا فرصة لسبر أغوار هذا الغرض . إن أبا نواس وأبا تمام قد احتجا ضد هذا الحصر ، وإن كان الثاني يقبل ذلك مشكّكاً ، لأن شعر الحب قد خضع للرقابة . إن أمثلة عمر بن أبي ربيعة وبشار وأبي نواس تشير هنا إلى أن الشوق ، حينما يُترك أمرُ التعبير عنه حراً يؤدي إلى تجاوزات جديرة بالزجر . ويحرص الجمحي على الكشف عن أثر ذلك في أشعار امرئ القيس .

إلا أن النسيب مندرج في بناء ذي أجزاء متوازنة توازنا ينبغي احترامه . وهذا البناء كله يتحكم فيه المديح الذي يشكل الجزء الأساسي من القصيدة . فالغنائية تقاس بالإجتماعي ، وينبغي لها أن تحترم القيود الأخلاقية على وجه الخصوص . إن مقتضيات الخطاب الجماهري تثبت بعناية ما يمكن أن يُسمح للشاعر الغنائي بالخوض فيه ، ومن هذا القبيل فإن دوافع الفرد تخضع لسنن الجماعة ، وعليه فإن المحتويات الموضوعة تحت الرقابة ، تدرج القصيدة في مشروع ثقافي يشهد على انتصار الشرعية الجماعية .

2. مُراقَبة اللُّغَة

لقد أشرنا في عدة مناسبات إلى أن الشعر الذي يتكون من متن مرجعي ويرتبط ارتباطا وثيقا بالتفكير النظري للنحاة ، ويستعمل على نطاق واسع من لدن أصحاب المعاجم ، يمثل ، بناءً على ذلك ، حالة لغة وُصفت بكونها قديمة . ومن ثمَّ أقيمت علاقة متينة بين نموذج من اللغة وبين كتابة مَا . إن إحدى الصفات الأساسية المنسوبة إلى الشاعر هي الإعادة الجيدة لهذا النموذج . فالفحل هو بالتحديد الشاعر الذي يبرهن على تملكه للنموذج وتمكنه منه . ولم

يفلت أكبر الشعراء، من الفرزدق إلى أبي نواس، من الانتقادات الجارحة الموجهة إلى بعض أبياتهم. ولابد من التذكير بأن الشعراء كانوا يضعون أشعارهم تحت تصرف اللغوي. ولم ينقص مروان بن أبي حفصة (القرن الثاني) إلا هذا التمكن التام، لكي يُنْصَّبَ شاعراً كبيراً.

ومع ذلك ينبغي أن نلاحظ ملاءمة هذه اللغة الفصيحة المُودَعَة في خزانة الثقافة مع غرض المديح ومع القصيدة الطويلة الخاصة بالمناسبات. هنا يمكن للشاعر أن يعرض معرفته اللغوية وأن يستعمل كل الأدوات التي يتوفر عليها. ففي هذه المناسبة يستجيب، نتيجة ذلك، استجابة دقيقة لانتظار اللغويين. وعلى العكس من ذلك، فإن شعر الغزل يخفف من عتاد اللغة ويختزل بصورة كبيرة ثراءها المعجمي كما يعتمد تركيباً شفافاً، بل مبتذلاً أحياناً. أما زهديات أبي العتاهية فستصل إلى حد ملاطفة العبارة الشعبية. وتسفر الخمرية عن لا أخلاقية يتأفف منها النحاة. إن القصيدة تجعل النفَس الشعري في خدمة لغة المناسبات وتربط في الآن نفسه هذه اللغة ربطاً وثيقاً مع الأغراض التي تسمح لها بالانكشاف.

ونحن نفهم على نحو مباشر لماذا مُنِعَ على الشعراء أن يتخلصوا من الأغراض التي تم تحديدها نهائيا. ذلك أنه حينما تُستكشف حقول جديدة فإن الشاعر يكون مضطرا إلى التجديد في المعجم وفي بلاغة الصور. وقد كانت كل المواد الوفيرة التي أعدتها أجيال الشعراء السابقين معرضة لخطر الإهمال. وقد تغدو هجرة المعجم بالضرورة مصحوبة بهجرة الصور المسجلة في أعماق الوعي الثقافي. فعلى هذا الثبات تقوم القدامة التي تعمل على التحكم في علاقة الكلمة والمعنى. إن المتخيل قد ظل محكوماً باللغة التي يتحرك فيها. ولم يكن اللغوي بقادر على تثبيت استعمال اللغة إذا هو لم يضع حدوداً للمجالات التي يمكن أن تستعمل فيها.

وبهذا نفهم ما يقصد ابن قتيبة بإنصاف «المحدثين». فهو، بوصفه مُربياً قبل كل شيء، يريد أن يستخدم الشعر لتكوين الكُتّاب، ومن ثم لا يهمه كثيراً العصر الذي كتب فيه هذا الشعرُ المعتمَد للتكوين، بل الأساسي بالنسبة إليه هو اتخاذه مادة للتكوين. إن «المحدثين» لم يكونوا، إذن، موضع إقصاء بقدرما كانوا مدعوين فقط للخضوع لقواعد الممارسة الشعرية.

ومع ذلك فإن تحديد ابن قتيبة للقصيدة المتعددة الأغراض، سيجند الإبداع والتفكير معاً لسلوك طريق جديدة. وينبغي في الحقيقة تسجيل واقعة موضوعية، كشفت عنها الدراسة الإحصائية، وهي أنه ابتداء من القرن الثالث، ظهر أن أغلب الشعراء، وبالخصوص في أشعار أبي تمام، يمتثلون لمتطلبات قصيدة المديح. فلنذكر باختصار أن كل قصيدة تتجاوز عشرة أبيات

هي، عند أبي تمام والبحتري وابن الرومي، مدحية بنسبة تتراوح بين 70٪ و 100٪. يتعلق الأمر هنا بنزوع ظهرَ بدْءاً من القرن الأول، إلا أنه لم يعد مهيمنا إلا في القرن الثالث.

هناك إذن علاقة وطيدة بين تحديد نموذج القصيدة الذي يقترحه ابن قتيبة وبين الإنتاج. لا ينبغي تصور أن ابن قتيبة قد أبدع هذا النموذج من لا شيء، كما لا ينبغي تصور أن الشعراء قد استجابوا للتوجيهات الأساسية للنقد. يبدو بالأحرى أن نص ابن قتيبة يقعّد لممارسة معاصرة ويصادق على تطور. وهو بعبارة أخرى، ينسب إلى نزوع معين هيمنة القدامة. إنه لا يعبر بهذا عن حكم شخصي بل يدعم اختياراً تمليه على الكتابة الشعرية في نفس الآن ضروراتُ ممارسة سوسيوثقافية وضغطُ علوم اللغة. وهذا التأثير المزدوج هو الذي سيحدد فضاء القصيدة ونسيجها. وانطلاقاً من هذه المحاور الثلاثة سيتطور التفكير حول الشعر، هذا التفكير الذي يُعْرَضُ على محورين متوازيين. إنه ينصبّ من جهة على إنتاج القصيدة، وينصب، من جهة أخرى، على ضروب الأغراض.

ابنُ طباطَبا وإبداعُ القصيدَة

لقد شرحنا في كتابنا هذا تلك النصوص التي يكرسها ابن طباطبا لما يمكن تسميته ببناء القصيدة. إن هناك استنتاجاً جلياً يفرض نفسه، وهو أن ضرورة التماسك الغرضي والانسجام الداخلي للكتابة قد أصبحت قاعدة مطلقة. هذه الضرورة المزدوجة تنصبّ على مستويين منسجمين للكتابة، هما البناء العام للقصيدة والتدرج الذي يؤمّن حركتها. وهذا يؤكد بالتمام ما قلناه عن استراتيجية المعنى، بصدد سُلّم الجودة عند ابن قتيبة. فالشاعر يوظف كل وسائل اللغة واللغة الشعرية لإنجاز هذا البرنامج. إن تماسك الغرض وانسجام الكتابة يستخدمان لتحقيق مشروع. فتطويع المقول لإرادة القول يصبح محور الإبداع، وهكذا ستستخدم كل مفاهيم الاتصال والالتحام والالتئام (...) كأساس لتقويم الآثار الشعرية. وعليها تتأسس معايير التقويم النقدي.

لا ينصب تفكير ابن طباطبا، خلافا لقدامة، على القصيدة باعتبارها موضوعاً نهائياً، وإنما على الصيرورة التي تؤدي إلى إنتاجها. ويتعلق الأمر بتحليل عملية الكتابة، الذي سيبدأ بدراسة ما يسميه المؤلف بأدوات الشعر. يظهر منذ البداية، هنا، أن الشعر يُنْظر إليه بوصفه يُثبت محتويات محددة بوضوح، يعود الفضل فيها للشعر القديم. لذلك ينبغي أن نميز، حينما نعدد هذه الأدوات، بين الوسائل والأدوات. فالأدوات تقصد إلى تملك آليات اللغة

والإعراب وكذا تملك ما له صلة بمعرفة الأنساب. والوسائل تتصل بما يسميه ابن طباطبا بـ«تأسيس الشعر». هذا المفهوم تم توضيحه بُعيْدَ هذا بصفحتين. (ص. 12.) و المقصود هنا لجوء الشاعر إلى اختيار أولَ للعناصر الأساسية التي تتحكم في بناء القصيدة، وهذا الاختيار ينحصر في النقاط التالية:

-اللغة، وتتجسد بالمقابلة بين لغة من نمط بدوي و آخر من نمط حضري مولد.

– المعجم ، ويَتجسد بالمقابلة بين لفظ سهل من جهة ولفظ غريب ووحشي ونافر صعب من جهة أخرى.

– مراتب القول . . . في فن بعد فن.

– وضع الكلام مواضعَه ليؤثر في المتلقي.

– التصرف في المعاني بشكل ينبغي أن يفهم بها مجموع مقومات عرض المعنى. وهذه المقومات يمكن أن تشير إلى الكيفيات العامة للخطاب والتقابلات (من إطناب وتقصير ثم إطالة وإيجاز مثلا)، ويمكن لهذه المقومات أن تتعلق بمختلف عناصر الكتابة وهي الألفاظ والمعاني والمباني والمقاطع، منظورا إليها مستقلة أو محللة باعتبار العلاقات التي تربط بينها.

إن التمكن من أدوات الشعر ووسائله يسمح للشاعر بأن يعمد إلى اختيارات أولى توجه القصيدة بطريقة حاسمة. وبهذا يكون الشاعر أهلا لمعالجة مرحلة «بناء الشعر». والمعجم دال هنا. فالتأسيس يطابق الاختيارات الأساسية فيما البناء يطابق الصياغة في شكل ما، أي الانتاج بمعناه المحصور. ويخصص ابن طباطبا فقرة لضرورة تأمين تسلسل غرض متناغم، اعتماداً على الصلات اللطيفة التي تضمن التخلص من ضرب إلى آخر، أو من غرض إلى آخر. وهذا يسمح لنا بتقديم قائمة مهمة للضروب والأغراض أو الحوافز. وهي مهمة، لأنها تخرج عن المحتويات التي سبق تثبيتها عند ابن قتيبة في القرن الثالث. فالنسيب لم يعد ذكره مقروناً بوصف الديار إلا بشكل ضمني. إن الخطاب الاجتماعي والخطاب الوصفي أصبحا يتقاسمان المجالات الغرضية في مجموعتين كبيرتين: فالوصف يستحوذ على البيئة والمديح يقيم تنويعاته أو متناقضاته على أساس أسبقية تشكل البناء الشعري.

ففي هذا الثلث الأول من القرن الرابع، يتأكد أن التفكير النظري ينصبّ بالخصوص على القصيدة المدحية، وعلى المدحية الظافرة، باعتبارها تمثل هي وحدها الكتابة الشعرية. ويبرهن ابن طباطبا على هذا في صفحات لاحقة حينما يقترح قائمة لحوافز المديح. فهو يبدأ بتعداد محاسن الجسد وعيوبه ومحاسن الخلق وعيوبها (ص. 18-19) وهذه الصنافة التنميطية للفضائل والنقائص تجد في الممارسة الشعرية حدودها الثابتة. يقول ابن طباطبا: «استعملت

العرب هذه الخلال وأضدادها وشعبت منها فنونا من القول وضروبا من الأمثال، وصنوفا من التشبيهات» (ص. 13) نقع هنا على تحديد المدح والهجاء. ويفهم من هنا أيضا معنى لفظ «فن» الذي أستعمله المؤلف مرات عديدة، وبالخصوص في عرضه لأدوات الشعر. وحينما يطبق مفهوم «الفن» على الشعر فإنه يعني مجموع الأقوال المستخدمة للتعبير عن واحدة من المحاسن المسجلة في الصنافة التميطية للفضائل والنقائص. فإذا تناولنا على سبيل التمثيل الفضيلة الأولى، التي ذكرها ابن طباطبا، فإن السخاء يشكل الفن الذي يستقطب كل الحوافز المتضافرة فيه.

قدامةُ ابن جعفر : جماليةٌ عامّة للشّعر

ليس من قبيل الصدفة أن يسجل قدامة ابن جعفر، وهو معاصر لابن طباطبا، هذه المعايير ضمن جمالية عامة للشعر، يعتبر نفسه بحق، فيما نرى، منظّرها الأول. وهو في الحقيقة أول من يطرح «علم الجيد والرديء» كموضوع للتحليل، انطلاقاً من العمل الذي تم ابتداء من القرن الأول. إن قدامة يميز بين مستويات التحليل، حسب التوزيع الآتي :

- المستوى النحوي
- المستوى الدلالي

يتعلق هذان المستويان بالنثر والشعر معاً، ولهذا لا يمكنهما أن يكونا كافيين لإقامة جمالية خاصة بالشعر.

- المستوى العروضي، وهو يختص بالأوزان والقوافي. إلا أن التمكن منه لا يمكن بأي حال أن يؤمن اختياراً جيداً في الشعر، إذ أن الإنتاج الرديء قد يوافق موافقة تامة قواعد العروض. ومن جهة أخرى يدقق قدامة أن الشعراء ليسوا في حاجة إلى معرفة العروض لكتابة أبيات جيدة.

على هذا النحو، لايستطيع النحو وحده، ولا الدلالة ولا العروض وحدهما، تحديد الجميل في الشعر. إن خاصية القيمة الشعرية كامنة وراء قواعدها التي يعتبر تطبيقها، بطبيعة الحال، أمرا بديهياً. يحتوي علم الذوق كل هذه المعارف، إلا أنه يستند إلى إختصاصات أخرى من المهم مناقشتها. فاستدلال قدامة واضح جدا حينما يُطبَّق على النحو واللغة والعروض. ولكنه يتطلب شروحاً فيما يتعلق بالمعاني. فالمعاني في نظر قدامة هي للشعر بمنزلة المادة الموضوعة. إننا نصادف المقارنة هنا مع الحرَف التي حللناها سابقاً. فالشاعر يستخدم إذن مادة مشتركة بين كل كلام. وهو يعطيها في هذه الحال الصورة الشعرية

المخصوصة. فالشعر، كصورة للمعنى وشكل خاص محمول بالدلالات، يقدمه قدامة لنا بوصفه كيفية خاصة للتدليل. وفي هذا الإطار يدرج قدامة إشكالية ثنائية الصدق والكذب.

انطلاقا من هنا، لا يستدل قدامة على المعنى إلا بالإشارة الضمنية للكلمة. انه يميز في الحقيقة ستة معان، هي المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب. يمكن أن يبدو هذا التعداد مثيرا لأول وهلة. فإذا كانت أربعة مصطلحات من هذه الستة تشير إلى ضروب من الأغراض قارة (المديح والنسيب والهجاء والرثاء) فإن التشبيه والوصف يعودان فيما يبدو إلى قوائم أخرى. والحقيقة أن صنافة قدامة منطقية تماماً، وتبين أننا لا نخرج من القصيدة القديمة بذكر صريح للمقدمة الغزلية والغرض الأساسي، أي المديح، مع تنويعيه اللذين هما الرثاء والهجاء.

إن تحديد الوصف، في ما عدا أنه غامض، يعني كل الشعر الوصفي، الذي نعلم أنه يُعرض على وجه الخصوص في الجزء الثاني من القصيدة تحت تسمية عامة هي الرحلة. إلا أن قدامة سيدقق أكثر هذا المعنى. وسيستعمل بهذا الصدد الإحالة الوحيدة الموجودة في كتابه على مفهوم المحاكاة. (ص. 62) والمقصود كل شيء يُقدم الشاعر على وصفه. إن قوائم الوصف عديدة في الأدب النقدي. وتقدم الموازنة للآمدي أمثلة جيدة. كما يقدمها **كتاب الصناعتين** لأبي هلال العسكري و **العمدة** لابن رشيق. لا يشير الوصف إلى ضرب خاص بغرض من الأغراض، ولكنه يشير إلى أي لجوء إلى الوصف المدرج في الضروب الكبرى المكونة في قصيدة ما. بهذا نلاحظ أن موضوع الوصف ليس ملموسا بالضرورة، كوصف شخص أو حيوان أو مكان الخ. ولكنه يشمل الأشياء المجردة والإحساسات وأحوال النفس. ويتماثل في أقصى الحالات مع الذكر، الذي يعني الإشارة إلى هذا الموضوع أو ذاك. وفي هذه الحالة يظل مرتبطًا بقوة بالشعر الوصفي تحديداً. إن قدامة يدرج الوصف ضمن المعاني، باعتباره طريقة عامة لوصف شيء ما، إذ أن هذه الطريقة منتجة لحوافز تتخذ لها موضعا ضمن الضروب الكبرى. وبهذا فإن الوصف تتم مراعاته مرتين، إذ أنه، كما سبق أن ذكرنا، يمكن أن يشكل بمجمله هذا الضرب.

فإذا كان الوصف يطلق على التناوب في أغراض خطاب أساسه المحاكاة، فليس غريبا أن يذكر قدامة معه التشبيه. والإشارة هنا إلى كيفية تناول دلالي لنفس هذا الخطاب القائم على المحاكاة. إن التشبيه هو الأداة العامة لإنتاج أقوال تندرج في عملية موصوفة سابقا بإظهار معاني الموصوف. والشعر هو هذه اللغة بالضبط التي تظهر ملامح الشيء الموصوف، كما تخلق صورة في المعنى، إذا صح القول. ومرة أخرى، نجد، بصدد الخطاب المحاكي

الخالق للأشكال والمعاني، استراتيجية ميالة كلية نحو إرادة القول. وهنا يحدد التمييز القائم بدقة بين الغرض والمعنى. فالغرض هو الحافز المضبوط، أو الموضوع الذي يسجل في المعنى. ويتعلق الأمر بالمعنى الذي يقصد إليه بالفعل قولٌ محدد.

يبقى بعد هذا تحديد مجال التحليل. يُقْدِم قدامة على ذلك باللجوء إلى علاقة «الائتلاف» التي ينبغي أن تربط العناصر المكونة للكتابة الشعرية، وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية. وفي هذا الإطار سيعرض ما يسميه بـ «نعوت المعاني»، وسيتفرغ لوضع صنافة الأغراض ومحسنات الفكرة ومحسنات الأسلوب. إن مصطلحي «المحدث» و«المولّد» يجعلان التفكير ينصبّ على إنتاج الشعراء الذين سنسميهم بـ «المتأخرين». ونبرر هذا بتحليل دلالة هاتين الكلمتين. ولكن علينا في كل الأحوال أن نتجنب اختيار مصطلح «حديث» لغموضه إن لم يكن لخطورته، وكذلك مصطلح «معاصر» الذي لا يعني شيئاً. ومهما كان الاختيار الحاصل، فإن نفس السؤال يظل مطروحاً: فالمحدث هو كذلك لكن بالمقارنة مع من؟ ومعاصر لمن؟ ولاحق على من؟ إن تعريف **لسان العرب** لا يقدم جوابا، إذ أنه حشو ويترك المشكل كله قائماً. ونحن نقرأ: «المولّدون من الشعراء إنما سموا بذلك لحدوثهم». فالمولد محدث، وبما أن نصوصاً متعددة تستعمل مصطلحا ثالثاً، وهو مصطلح «متأخر»، وذلك لتسمية نفس الأشخاص، فإنه ينبغي أن تفهم أسباب اختيار هذين المصطلحين، وذلك بالاستدلال، اعتماداً على وقائع لغوية أو أدبية.

إن «الحديث» يشير بصفة عامة إلى كل ما هو جديد، أي متأخر؛ والمولّد توصف به كلمة دخلت متأخرة إلى مجال الاستعمال، أي أنه مصطلح مستحدث. ويشير أيضا إلى مُحسّن، وهو، على سبيل المثال، تشبيه لم يسبق أن استُعمل من قبل، وحينما تطبق هذه الصفة على الشعراء، تظل عائمة. إنها تتدرج في التراتيب التعاقبي من الجاهلي إلى المخضرم إلى الإسلامي، إلا أن ذلك يتم بطريقة تحتاج للضبط.

إن المرحلتين الأوليين تفلتان بالتأكيد من «الحديث». فالقرن الإسلامي الأول يبدو مؤطراً خارج مجاله، وذلك أولاً باعتباره يشمل المخضرمين، وباعتبار الكتابة والثقافة على الخصوص، تظلان مرتبطتين ارتباطاً وثيقاً بالعصر الجاهلي. ثم بعد هذا ندخل في مجال متحرك وينبغي التذكير هنا بالمواقع التي يتخذها الخطاب العلمي لإثبات الشعر في متن مرجعي، وهذا المتن هو في آن واحد معجمي ونحوي وغرضي وثقافي. والعلماء يحسمون بشأن قيمة قصيدة ما، ولو كانت منتمية إلى مجال القديم، مُحْتكمين إلى معايير نظرية. إننا نتوفر، بفضل ذلك، على أمثلة عديدة لأحكام صدرت عن اللغويين ضد شعراء قدماء.

ويكفي التذكير هنا بهذه الفقرة من كتاب الوساطة التي تذكّر بأن تشدد اللغويين المتحيز، حسب الجرجاني، كان يؤدي بهم إلى التشهير بعيب شعراء قدماء رغم شهرتهم. هكذا زعم الأصمعي أن العرب لا تروي شعر أبي دؤاد وعدي بن زيد ؛ لأن ألفاظهما «ليست بنجدية». صحيح أن قريحة هذا اللغوي الغاضب قد طالت كثيراً من القدماء. ويكفي لإدراك ذلك تصفح كتاب فحولة الشعراء. لقد استهدف نقدُ العلماء الشعراء المولدين على وجه الخصوص، مع ما في ذلك من سوء الظن. كما أبرز ذلك ابن قتيبة، وأكده الجرجاني في الوساطة بقوة. (50) ولكن ما أهمية سوء الظن؟ إن الشواهد لأكثر من أن تجعلنا نعتقد أن الأمر يتعلق بسلوك أفراد. فشخص من طراز الأصمعي مثلاً لا يمكن أن يتحدث عن رأي شخصي، لأنه في الحقيقة يمثل اتجاهاً مهيمناً لخطاب نقدي.

يذهب هذا الخطاب إلى حد تعيين حد فاصل للإنتاج الشعري المقبول في المتن المرجعي، سواء أتعلق الأمر بذي الرمة أم بغيره. وهنا تكمن واقعة حاسمة ذات أهمية قصوى. فالعلماء لا يحددون فقط قواعد الشعر، بل إنهم يُصدرون بشكل ما مراسيمَ تعيين حدود المغامرة الشعرية ونهايتها. لقد أُغلقت مرةً واحدةً وإلى الأبد مرحلةُ الإنتاج الشعري الجدير باعتباره نموذجاً. وانطلاقاً من هذا يتضح جيداً معنى الحداثة. فهو يعبّر عن الوعي بانزياح عن المعيار. وهذا المعيار يتمثل في نموذج للكتابة ثابت غير متغير. وكل استعمال جديد، مهما كان العصر الذي حصل فيه، يقوم بالإحالة على نموذج يعتبر مثالي الإتقان. الحداثة تعني البَعْديَّةَ في علاقتها بحد فاصل، والشذوذَ عن معيار، والدونيةَ عن النموذج. إنها تعاقبية ومطلقة، وهي تتربص بكل شاعر يصل بعد زمن الكمال والمعيار تحديداً، سواء أكانت المسألة تختص ببشار أم بأبي نواس وأبي تمام أم بالمتنبي. والتاريخ يشهد أن النزاعات تتضاعف بشكل مثير في القرن الثالث، وأن الشعراء، بمواقفهم الخاصة بهذا الشأن، لخير دليل على ذلك. إنهم ليعبرون، بدءا من الفرزدق إلى أبي العتاهية وأبي نواس، عن قلقهم وهم يرون العالم والنحوي واللغوي والعروضي يتحكمون في الشعر ويتصرفون فيه. ونحن نعرف أن المسألة لا تتعلق هنا بمجرد مشكل أدبي، ولكنها تتعلق باختيار ثقافي. كل شيء مرتَّبٌ ترتيباً هرمياً ومنسقٌ وموحدٌ في الثقافة القائمة، ولا شيءَ يقاوم مشروعَ كبار علماء الإبيستيمولوجية الإسلامية. لقد استجاب الشعراء، راغبين أم كارهين، للقيود التي أرستها ضروراتُ الخطاب العلمي وقيودُ ممارسة سوسيوثقافية.

لقد كان الواقع مرة أخرى أشد تعقيداً مما يوهمنا به التحليل. إذ في النهاية، ما الوضع الذي يمكن أن يكون للمولّد أو المحدث، وهو لاحقٌ حتماً لعصر الآباء المؤسسين، ومجبرٌ مع

ذلك على محاكاة النموذج الذي أقامه هؤلاء الآباء ؟ كيف عالج الخطاب النقدي التناقض الظاهر الذي يترك الشاعر متأرجحا بين الاحترام المطلق لمعيار ما والرغبة في تجاوز حدوده ؟ لقد حلم اللغويون تأكيداً بعودة نهائية إلى صمت الشعر، الذي ربما سمح لهم، بكل اطمئنان، بالتنظير في سلام، انطلاقا من متن أصبح ثابتاً منذ الآن. إلا أن القصيدة ظلت تكتب، وقد كان ضرورياً تعيينُ وضع هذا الذي يكان يُكتب هناك.

يشمل التعارض بين القديم والمتأخر أو المحدث، عند بن قتيبة، تمييزاً زمنياً وحسب. هذا ما يفسره جيداً بعناية ووضوح في مدخل كتابه. إن التحقيب الذي أقامه الجمحي، في الفترة التي أصبح فيها مقرراً، لا يقوم على أي معيار داخلي للكتابة. فتاريخ الشعر خاضع للتقسيمات المتبعة في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية. ونظراً لأن ظهور الإسلام اعتُبر عامل قطيعة حاسمة، فقد تحكم في الشعر كما تحكم في أي إنتاج تاريخي. وهكذا وقع التقسيم بين الجاهلي والمخضرم والإسلامي.

حينما أصبح المتن القديم الذي جمعه وصنفه لغويو القرنين الأول والثاني مكتسباً لصفة المرجعية، فقد وجب تأطير الإنتاج اللاحق في علاقته بهذا المجموع. لقد واجه ابن قتيبة موقف اللغويين، لأنه يعتبر الشعر المرجعي غير شامل لأشعار المتأخرين. سنحلل فيما يلي معنى رغبته التي عبر عنها لإنصاف المتأخرين. نكتفي بأن نقول هنا إنه يتخذ موقف الابتعاد عن التشدد اللغوي.

فهو يزعم، كما يقول، إحقاق الحق. إن مختاراته تخصص مكانًا للشعراء «المتأخرين» بل ويشمل حتى المعاصرين. ولكن ينبغي الأخذ بعين الاعتبار ثلاث ملاحظات يبديها بصددهم، وهي في الحقيقة ثلاثة ممنوعات يصرح بها أمامهم :

أ. الأول هو الاستنتاج الذي يصل إليه في عرضه عن القصيدة فيقول: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام».

ب. ويتعلق الثاني باستعمال قياس الاشتقاق المباح للقدماء، إلا أنه ممنوع على المتأخرين من الشعراء.

ج. الثالث من الممنوعات هو ما صرح به حينما تناول في حديثه المختصر عيوبَ الشعر.

وتبعًا لذلك فإن الشاعر مطالب باحترام قواعد انتظام القصيدة المطروحة كنموذج وقد أصبحت تمثل شكلا ـ قصيدة، تحتوي على تأليف الحوافز الغرضية وتتحكم فيها. أي بقطيعة أساسية في الجهاز الذي أقيم لمراقبة الإنتاج الشعري.

ويتصل الممنوعان اللاحقان بكل من الاشتقاق والصرف وعلم اللهجات. فالشاعر المحدَث مطالب بعدم اللجوء إلى القياس لإنتاج كلمات توسع المعجم الذي يستخدمه. كما لا يسمح للشاعر بالتفكير في بدائل نظرية قد يستدل بها عالم نحوي مثل سيبويه. وعليه في الأخير ألا يزكي بعض الاستعمالات التي تعود إلى نظام صوتي خاص بلهجة من اللهجات.

هناك إرادة مزدوجة يعبر عنها ابن قتيبة هنا. فمن جهة، هناك إرادة المطالبة باحترام القواعد المقبولة في لغة فصحى موحدة يحظى اشتغالُها بموافقة عامة؛ ومن جهة أخرى، هناك إرادة التمييز بين التفكير النظري وبين التحقق الفعلي. إن الشعر ليس ميداناً للتجريب ولكنه ميدان الإثبات، ينبغي له أن يُستخدَم لتكرين الشعراء وينبغي له بالنتيجة أن يَستعمل حالة قارة للغة. وبهذا فإن استعمال شكل آخر شاذ يعتبر غير مقبول، إذ أن الشعر كتابة يترابط فيها القول الجيد مع القول الفاعل.

هكذا نرى أن ليبيرالية ابن قتيبة نسبية جداً. فبعد أن حدد، في خطوط عريضة، معايير الكتابة الشعرية، يسلم بأن الشعراء «المتأخرين» يمكنهم أن يحاولوا كتابة الشعر والفوز في ذلك. فهو يدين إذن كل رفض مبدئي، ويعتبره سوء ظن. إلا أنه لا يتصور أبداً إمكان خروج الشاعر عن الحدود المرسومة. وهو بهذا الشكل لا يترك له الاختيار، فلا خيار أمام المحدَث سوى محاكاة القدماء. هكذا تقوم جمالية التأبيد.

علينا، في هذا الإطار، وضع ابن طباطبا وهو يصف معاناة الشعراء المولّدين. إنه يحيل دوماً على النموذج النظري للكتابة الذي تحدثنا عنه. فالشاعر المولّد يعاني من صعوبات أكثر، لأن من كانوا قبله قد استنفدوا كل مقومات المعنى واللفظ والحيلة. لهذا فإن الشاعر ينبغي له أن يبرهن بالخصوص عن تمكنه، ولكن مع الاحترام الصارم لقواعد ما يسميه المؤلف بـ«شعر العرب» دون مزيد من التدقيق، الشيء الذي يدل على أنه كان يعرف جيدا ما ينبغي أن يُفهم من ذلك. وهو سيتجه إلى اقتراح اختيار للأمثلة النمطية مبيناً الشعر الجيد من الشعر الرديء. وهذا الاختيار يوفر للشاعر ما يتشبع به فكره وما تختزنه ذاكرته. وهو يستطيع أن يقوّي استعداداته الفطرية؛ بواسطة التمكن من لغة الشعراء والتكوين بالممارسة (ص. 15-16).

هكذا نصادف وعي الكتابة الشعرية متشكلاً، وهو نوع من الطبع الثاني الذي يسمح بالتعبير حسب قواعد تم تعيينها. إن مجاراة القدماء تظل الوسيلة الوحيدة للمولّد كي يتهيأ بشكل جيد لكتابة قصيدته. هذه الضرورة في التكوين الشعري من خلال التشبع بإنتاج القدماء ستصبح أحد ثوابت الخطاب النقدي. وهي توجد في قلب نظرية الأساليب لابن

خلدون [8]. فالشاعر ينبغي أن يسجل في أعماق فكره الخطاطات الغرضية المجردة التي يتكفل لاحقاً بتحقيقها لغويا. إنه يصبح سبيكة تختلط فيها تجارب سابقة تزوده بالعناصر الضرورية لإنتاجه. في حدود هذه التجارب، يُسمح له ببعض الاختيارات التي تطال المعجم أو تماسك أغراض القصيدة الذي أصبح من المعتاد التشديد على صرورته، في نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع.

ليس، اذن، من الغريب أن يحلل ابن طباطبا إنتاج الشعراء المولدين في إطارمفهوم «السرقة». ذلك أن الخطاب النقدي لم يتمكن في أية لحظة من تصور تفسّخ الرابط العضوي الذي يربط بقوة كل إنتاج هذا العصر او ذاك بسوابق شعرية، متشكلة في متن مرجعي. وهنا يتحدث عن هذه المحنة التي يعاني منها المولدون. ويذكر أن القدماء كانوا يقيمون أشعارهم على علاقة وطيدة بالواقع (الصدق، ص. 15). وبعبارة أخرى، فإن الآباء المؤسسين قد بَنَوْا القصيدة ـ الانعكاس التي تعود قيمتها أساساً إلى ما فيها من قدرة على مجاراتها دومًا. أولئك هم الذين يعبر كلامهم عن الواقعي تعبيراً تامًا. وهذا تناسبٌ يشد الكلمة إلى موضوعها في شفافية تامة. إن أفضل عبارة هي تلك التي تناسب جيداً موضوعها في شفافية دلالية تامة.

هنا يُكشَفُ عن محتوى كلمة «محنة». إن ترابط القصيدة الشعرية مع أغراضها قد سبق القدماء إلى تحقيقه. إن واجب الإخلاص للواقع، أي الصدق المسجل في أغراض محددة بقوة، قد استجيب له. فالنموذج النظري للقصيدة يحيل على متن موجود. وباختصار فقد قال القدماء كل شيء، ومن ثم فإن الشاعر المولد يتحمل المحنة الرهيبة لممارسة التمجيد التي ينبغي أن يخضع لها دون أن يسعى إلى تغيير أي شيء فيها. يثبت ابن طباطبا الهامش الضيق الذي يتركه لحرية الشاعر، حيث لم يعد مطالبا بالصدق، لأننا لا ننتظر منه أن يعيد قول واقعة واضحة تمام الوضوح في الإنتاج المتقدم. إنه لا يستطيع أن يجدد الحقيقة، فالهدف مثبت على أسُس غرضية دقيقة كالمدح والهجاء(ص. 15). وعلى العكس من ذلك يطلب من الشاعر أن يبرهن على مجموعة من الملكات المحددة في القائمة الآتية للصفات:

لطيف ـــــ> أشعار؛ بديع ـــــ> معان؛ بليغ ـ> ألفاظ؛

مضحك ـــ> نوادر؛ أنيق وشي ـــ> القول.

هذه صفات شعر لطيف، متنوع تنوعاً دقيقاً، ومؤثر وهزلي ثم ظريف. إن الشعراء مطالبون إذن بنفس الممارسة، إلا أنه يسمح لهم بالإقدام على ذلك بذكاء في التنويع، ودقة

8. يظر مقالنا "من القوالب اللسانية إلى الأساليب الشعرية: ابن خلدون وماهية الشعر". **أعمال ندوة ابن خلدون**، الرباط، 1979، ص 74 - 56.

في التلوين، وأناقة في العبارة، وفكرة في الحجة. وبالتالي ينبغي لهم أن يعُوا ضمن الإطار المرسوم لهم.

ومن هنا أهمية مفهوم «السرقة»، التي سيكون من الخطإ اختزالها إلى مجرد سطو أو انتحال. إن الشاعر المولّد، الموضوع في الشروط التي أتينا على وصفها، مدعو إلى مجاراة القدماء والحذر الدقيق في نفس الآن من الاقتراضات المبالغ فيها. وهكذا فإن دراسة السرقات بعيدة عن أن تختزل إلى بحْث في الأبوّة. ولنذكر بمثال من بين أمثلة أخرى. فمن بين 479 صفحة يشتمل عليها كتاب **الوساطة** للجرجاني (في طبعته الأخيرة) نجد ما يقارب النصف مخصصا للسرقة، وذلك في فصل يمتد من ص. 216 إلى ص. 411، اقتصر فيه على المتنبي. هناك فقرة مثيرة (ص. 183.) تلفت النظر إلى التعقيد البالغ للسرقة، حيث يتقدم تحليلها بوصفها دلالة حقيقية للشعر، و من ثم ينبغي التوجه للبحث عن نقد للمعنى. لقد تم ذلك بدقة وحذق. وقد تكشّفَت الحوافز، وتقاربت الأغراض، وأقيمت الضروب، وقوبل المنظوم مع كل الإنتاج المتقدم، وأبرزت إنجازاته، وكُشفت هفواته، و تمت الإبانة عن أخفى أصوله وألطف تشابهاته، إلى حد أن كثيراً من التقاربات تبدو لنا اليوم تعسفية، ما دمنا فقدنا الذوق والعلم بهذا النمط من الممارسة. ونشاهد هنا، فيما يهمنا، إلى أي حد يظل شعر المولّدين متجذراً في نصوص المتقدمين المؤسسين.

علي الجُرجَاني : إعادةُ تقْويم الخطَاب النَقدي

لنتوقف عند كتاب **الوساطة** الذي هو بعيد جداً عن استنفاد غناه. إن الجرجاني يسعى في منتصف القرن الرابع إلى وضع توضيح عام. فينبغي أن نقرأ ونعيد صفحاته الثلاثة الأولى. إنها بمثابة بيان يدعو إلى الدقة والهدوء العلميين. وفيه نبرة وعمق مثيريان.

يفتح الجرجاني ملفَّ المتنبي، كما سيفتح بعد ذلك الآمدي ملفي أبي تمام والبحتري. ليس من قبيل الصدفة إذا كان هذان الكتابان قد كتبهما رجلان ينتميان إلى نفس الجيل. يشغل شعر المولدين الأذهان ويرغم الخطاب النقدي على إبداء الرأي في إنتاجهم بالإحالة دوماً على شعر المؤسسين. لا شك أن الوضع الثقافي آنذاك كان يدفع المحللين إلى إعادة تقويم الخطاب النقدي لا إلى الانقلاب عليه. ولا ينبغي، في الحقيقة، أن ننسى أن المطالب المستعجلة لا يُحسُّ بها المهتمون أبداً بنفس الطريقة. فمن وجهة نظر لغوية، كان المعجم قد أصبح مرتباً والنَحو قائماً. كما أصبح تفسير القرآن والحديث علمين مزودين بكل الأدوات الضرورية، وراكمت الكتابة التاريخية موادها وأنتجت أعمالاً هامة، وباختصار فإن الشعر لم

يعد مختلطاً برهانات أساسية تفرض إصدار قواعد آمرة. إننا نشهد إذن على نوع من إعادة تقويم الخطاب النقدي، تقويماً حذراً حقاً، إلا أنه حساس.

ولنلاحظ في البدء موقفاً فكرياً. إن الجرجاني، وهو من كبار القضاة، شأنه شأن ابن قتيبة، يستعمل مثله ألفاظ العدل والإنصاف. إنه يتبنى بدوره تهمة سوء الظن الموجهه إلى اللغويين الذين يكفون عن الإعجاب ببيت لمجرد معرفتهم بأنه لشاعر معاصر (ص. 50). وهو إذ يميز بين أزواج من المتقابلات (قديم/ محدث) و(أعربي/ مولّد)، فلا يفعل ذلك لنسبة تفوق هذا الطرف أو ذلك، ولكن يفعله لتوضيح أسباب تطور ينبغي أن يكون أول ما يجب مراعاته.

يبدأ الجرجاني بتصريح مبدئي ذكي متعلق بالقدماء، ويباشر دراسة الأغلاط التي يقترفها الشعراء. ينبغي أن نلاحظ هنا أن علم جمال العصور الوسطى أداة أساسية للبحث عن الخطإ. وأول سؤال يُوجَّه إلى الشعر ليس هو: بأي شيء يكون هذا شعرياً وجميلاً؟ ولكنه: بأي شيء يكون هذا خاطئاً؟ إذ أن الانزياح في علاقته بالمعيار المقبول ينال بالضرورة من كل جمال ممكن. إن الجودة والحسْن يصدران عن نص يند عن الطعن من أي وجْه أتيته.

ويميز الجرجاني بهذا أربعة مواطن للخطإ في البيت، وهي الكلمة نفسها، ومكان الكلمة في البناء الأسلوبي (ترتيب وتقسيم)، والمعنى، والإعراب.

إن الاتفاق بصدد هذه النقطة الأخيرة عام، فلا مناص لأي شاعر من اللحن، كما يعترف الآمدي في **الموازنة** (ص. 28) بمن في ذلك المتقدمون. والجرجاني أوضح من ذلك حينما يؤكد، وهو يلقي نظرة نقدية على المتن المرجعي، أن احترام الآباء المؤسسين وحده هو ما منع من تسجيل الأخطاء في هذا الميدان. ويلاحظ أن النص المنصّب كمعيار يحتوي في طياته كثيراً من الأخطاء، ومن ثم يقدم أمثلة على ذلك من أشعار امرئ القيس ولبيد وزهير والفرزدق وآخرين من أساتذة لهم نفس الأهمية.

إن الخطأ المتعلق بالمعجم يشير إلى نقص في التمكن من المعنى ومن الإحالات الثقافية التي تشكل محيط الكلمة. فلابد من التوفر على معرفة واسعة لاستخراج الخطإ أو الإقرار به، وللتصريح بأن البيت يشكو من نقص من حيث علاقته بشيء في الواقع. إن المعرفة تسهر على تناسب دقيق بين الطرفين: فاللغة لا يمكنها أن تقدم إلا على تضعيف دقيق للمدلول. لذلك فإن الدقة الأداتية واحترام السنن الثقافية هما الصفتان اللتان ينبغي للشاعر أن يتمكن منهما. إذ أنه لا يستطيع أن يقدم صورة عن واقع مدرك في لحظة عدم التمييز، حيث المعجم الذي يغمره التعدد الدلالي وغير المنتظم يحيل على واقع غير متميز ويُدْرَكُ بشكل عام وفضفاض، فيكون هذا الواقع بهذا مشوَّهاً ومغدوراً. هذا هو المأخذ الذي يسجله الأصمعي على امرئ

القيس، حينما ينتقد معجمه في الخيل (راجع الآمدي، الموازنة، ص. 36ـ37.) ويعد الجرجاني بدوره (ص. 11ـ15) أخطاء من هذا النمط.

ولكن يبدو في هذا المجال أن الشعراء المتأخرين لم يعودوا يتوفرون على هذه الثقافة البدوية بشكل أساسي وهذه المعرفة اللتين تسمحان بالعثور على الذات من جديد في لوينات الإيحاءات المختارة. فلوصف فرس ما أو جمل أو نبات أو السماء أو الأرض أو الرياح أو الكواكب أو الماء أو الأحجار الكريمة الخ. ينبغي أن تكون لدينا علاقة وجودية مع الواقع، وهي العلاقة التي لم تكن متحققة عند المعاصرين.

فمن الكلمة يمكن للخطإ أن ينتقل إلى قول بأتمه، وإلى الصور البلاغية، وعلى الخصوص إلى التشبيه والاستعارة. هذا النقد للمعنى هو الذي ألحَّ بعضٌ من علماء اللغة على دراسته. لقد انتهوا بهذا إلى تحديد ما يسمونه «علم الشعر»، أي مجموع المعاني الضرورية للتعبير عن معيش مكتوب شعرياً. ومن هنا مصدر الإلحاح على ضرورة أن يتملك الشاعر هذه المعارف اعتماداً على الرواية.

ويبين الجرجاني، على امتداد هذه البرهنة، أن المتقدم شأنه شأن المولّد، ليس بمنأى عن هذه الأخطاء التي يلتذ بتصيدها اللغويون، إلا أنه يبين في هذه الحالة هدفَه الحقيقي، وهو أن يكون متميزاً عن اللغويين. إن هؤلاء لا يرون في الشعر إلا كونه مجرد مستودع لحجج لغوية، وقائمة من الاستشهادات المطلوبة لأنها تشكل قولاً نموذجياً أو تثبت في الذاكرة قاعدة نحوية، ونادراً ما يعتبرونها شعراً. إلا أن الجرجاني يقوم بإدخال إعادة تقويم واضح لصفاء المتن المرجعي ولدور عالم النحو. إنه يعبر عن قلق معين، وهو قلق عالم الشعر إزاء الحكم الصادر عن وجهة نظر النحوي أو اللغوي وحسب. إلا أنه يتجاوز هذه حينما يربط تطور الشعر بحالة المجتمع وحينما ينتقد التحقيب الزمني للإنتاج الشعري. وهذه المراعاة للبعد الأدبي في التحليل واقعة أساسية: «ولذلك تجد شعر عدي ـ وهو جاهلي ـ أسلسَ من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان؛ لملازمة عدي الحاضرة وإيطانه الريف» (ص. 18).

لا يعود اختلاف الشعر إذن في رأيه إلى واقعة زمنية ولكنه يعود إلى هذا النمط من الحضارة أو ذاك. فالبداوة تفرض لغة خشنة تعكس عادات البدوي، في حين أن التحضر يتصف بكتابة رقيقة ودقيقة، يصفها لفظ «رقة» بشكل جيد. إن الاعتراف بأن عدي بن زيد ـ شأنه شأن شعراء الغزل الكبار ـ يمثل هذا النمط من الكتابة يعني شيئين، وهما ضرورة الكف عن مراعاة التحقيب الإيديولوجي الصرف لشعر يوضع تبعاً لانتشار الإسلام؛ وعن اعتبار شعر القصيدة بوصفها الكتابة المرجعية الوحيدة، وضرورة مراعاة تحليل كل جوانب الإنتاج التي أقصاها

اللغويون عن قصد بحثاً عن نموذج لغوي.

تشمل «الرقة» مجموعة من الملامح المحددة لشعر الرقة واللطف والخفة ـ وهنا نلاحظ إيحاء قدحياً خفيفاً ـ يتعارض مع ما يمكن تسميته «شعراً جزْلاً»، لا بمعنى العظمة والقوة والفخامة. ويخصص الجرجاني صفحتين هامتين (18 و19) لتحديد هذه الكتابة، وبتدقيق أكثر، لوصف اللغة التي يتوسّل بها. إن انتشار الإسلام أدى إلى تطور الحاضرة وأدى نتيجة ذلك إلى تطور التأدب والتظرف، فاختار مستعملو اللغة أسهل ما توفره اللغة لهم وأسلسه وأشده تناغماً. فمن بين مترادفات عديدة ينصبّ الاختيار على ما هو أسهل في النطق وفي السمع. ومن بين الاستعمالات اللغوية المختلفة عند العرب يتم اختيار أسلسها.

ولم يكن هذا الميل نحو السهولة والخفة سائراً بغير عوائق. لقد أدى ذلك إلى اللحن والركاكة والعجمة. إلا أن الجرجاني يضيف أن الشاعر إذا استطاع تجنب هذه القيود فإنه يبرز المحاسن الأساسية لكتابة المولدين، ألا وهي اللين واللطف والرشاقة والصفاء والرونق. إننا هنا، في آخر تحليل، وبتفصيل أكثر، نجد الكلمات ذاتها التي استعملها ابن طباطبا لوصف الشعر المولد، إلا أن الجرجاني يعمق استنتاجاته ويؤكد أن شاعراً محدثا لا يمكنه أن يكتب على المنوال القديم دون أن يكون متكلفا. فالتصنع والتكلف يعنيان الاستعمال المصنوع للوسائل اللغوية المهملة. وليس صدفة أن ينكب المؤلف على حالة أبي تمام. وهو يكرس بُعَيْدَ هذا صفحتين أساسيتين (24 ـ 25) ليبين ضرورة إقامة خطاب أدق حول الشعر وتعذر تصوُّر كتابة شعرية وحيدة، قد تفرض على كل الضروب، وتظل ثابتة لا تتغير من شاعر إلى آخر.

الآمدي أو أدبَ الموازنَات

هناك حدث ملموس يبين أن الأشياء هي أعقد مما يظهره لنا تطور الخطاب النقدي حتّى بداية القرن الرابع. لقد سلم الجمحي في **طبقات فحول الشعراء** مبدأ إجماع العلماء بوصفه أمراً قاراً، وقد نقل بموجب هذا التأكيد إلى النقد الشعري الحلَّ الذي تبنّاه الفقه. لقد تمَّ بذل مجهود، ابتداء من القرن الثالث، لتحديد معايير موضوعية للحكم والتقويم. واستطاع قدامة أن يقترح مجموعة من القواعد المكونة لعلم الجيد والرديء من الشعر. وهكذا عمل النقد على تحديد كتابة عمودية ونمط التحليل الذي ينبغي تطبيقه على الشعر في إطار الموازنة والتفضيل في نفس الآن. إن أي إنتاج شعري كان في البدء يخضع للتقويم، أي لاختبار الامتثال للعمود، ثم يقارن بعد ذلك مع إنتاجات أخرى. والمقارنة هي دوما ثلاثية، إذ تقوم بين أثرين وبين نموذج نظري.

ففي القرن الرابع، يطرح الآمدي دوماً نفس السؤال، وهو: أيهما أشعر؟ إنه إذن إطار التفضيل الذي يُدْرَجُ فيه كتابُه. وبطبيعة الحال، لا يمكن أن يتحقق هذا المشروع دون الإحالة على سُلّم الجودة. وينبغي تنظيم تطبيق هذا الحكم بنفس الطريقة التي تم بها التحديد «علمياً» لمعايير تقويم موضوعي. ومن هنا نشهد تطوراً مدهشا في هذا القرن لأدب الموازنات الذي تعتبر فيه الموازنة والوساطة صرحين ذائعين. يتعلق الأمر بوضع حد للاستجابات التي وصل إليها علماء القرنين الأول والثاني، وهي التي أنكرها ابن قتيبة، وأنكرها على وجه الخصوص الجرجاني. إن إنكارهما اللاذع لم ينتج عن النقد في حد ذاته، فالحكم هو إحدى الوظائف الأساسية للخطاب النقدي. بل انتقدت لأنها لا تحيل على هذه المعايير الموضوعية التي تم التسلح بها، حينئذ، لصيانة المشروع من أي سوء ظن. إن ادعاء الحكم يتم بكامل الحق. وهذا الهوس بالموضوعية والإنصاف مكوّن ثابت في الثقافة العربية الإسلامية. إنها ضرورة العلوم الكبرى، الدينية بطبيعة الحال. ولكن هل لنا أن نندهش من رؤيتها وهي تستقر في الخطاب حول الشعر، في حين أن المنظرين الذين ندرسهم هم كلهم قضاة أو موظفون كبار؟ فالثقافة الاسلامية القديمة وظفت نفس الأدوات في جميع حقول المعرفية. وهنا يكمن تماسكٌ عميقٌ لم يُكشَفُ عنه بعدُ بما فيه الكفاية.

هناك إذن هوس بالموضوعية والإنصاف، وذلك ما يعبر عنه الآمدي بدوره وهو يلاحظ أن الاختلاف تام فيما يتعلق بالآراء في شعراء كل العصور. (ص. 5) ويمكن لقراءة سريعة لهذه الفقرة أن تجعلنا نعتقد أن الطموح إلى إقامة علم دقيق للشعر إمكانية لم تجد سبيلها إلى التحقق. إلا أن تحليلا أدق لهذا النص، يؤدي إلى تدقيق هذا الاستنتاج. ينبغي أن نشهد هنا أن الكتابة لا تُعتبر في حالتنا مغامرة فردية، وهي أقل من ذلك لا تُعتبر تجربةً يعمد من خلالها الشاعر، ومن تلقاءذاته، إلى إعادة تحديد معاييره الخاصة باستمرار. والحقيقة الأكيدة أن الحاصل هو نقيض ذلك. فالتحليل المقارن هو وظيفة جوهرية للخطاب النقدي. وهذا يؤدي إلى نتيجة حاسمة على صعيد تاريخ الأدب، إذ أن الإنتاج الشعري لا يعتبر تعاقباً لآثار مستقلة ومنغلقة على ذاتها، ولكنه يعتبر نصاً متصلاً لا يتعقّب تاريخياً إلا بشكل غامض.

فإذا باشر الآمدي المقابلة بين شعر البحتري وشعر أبي تمام، فإنه يسعى إلى فرض منهج للتحليل، كما يسعى إلى فرض نمط للكتابة. يتصل المنهج بمقابلة موجهة بين قصيدة وأخرى على نفس القافية والوزن والأغراض. وهو بهذا يقيم انتظاما للمقارنة ويقيم قاعدة عدم المقارنة إلا لما يقبل ذلك. وانطلاقاً من هنا يبسط الآمدي وصفه المسهب، للكتابة العمودية

التي يمتثل لها البحتري وينوه بها الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون والبلاغيون. وهذا التعداد هام جداً لأنه يعرفنا بالحاجات التي يستجيب لها الشعر العمودي، وهي كما يلي:

- يؤمِّن وظيفةً تربويةً بتوفيره مقرراً دراسياً للكتاب.

- يؤمِّنُ دوام نمط شعري مجدّد ثقافياً ومقيم لعلاقة مع البداوة.

- يقترح نموذجاً «طبيعيا» للكتابة، وهو مفهوم يحيل على طرق قديمة جدا لإنتاج المعنى. وهكذا يؤمّن دوام ممارسة ضامنة لتماسك نص شعري شامل.

- يثبت بلاغة واستعمالاً للمحسنات البلاغية المستجيبة للمعايير المقبولة عند البلاغيين.

إننا نفهم تبعاً لذلك لماذا لا يرقى أبو تمام إلى إنجاز هذه الوظائف الأساسية المنسوبة إلى الشعر. فلا يمكن، بدءا، أن يُدْرَجَ ضمن مقرر دراسي لتكوين لغوي. وهذا المشروع التربوي لا يعني الكُتّاب وحدهم، رغم أن التصريح بهؤلاء الأخيرين يبرهن على أن همَّ تكوينِ مُحَاسبي الدولة، وهو شيء سبق أن عبر عنه ابن قتيبة، مازال حيّاً. ينبغي التفكير إذن في مشروع تربوي لمجموع الثقافة العربية. والشعر يحتل موقعه بوصفه ممارسة لغوية نموذجية، فهو يفيض بأقوال قابلة لأن تختزنها الذاكرة. إلا أن شعر أبي تمام يُؤكد الطابع غير النموذجي. وبالإمكان أن نستعمل بصدده لفظ «الشذوذ»، بمعناه البصَري حيث تتزحزح الصورة في علاقتها بالصورة الواقعية. إنها لا تعمد إلى التضعيف الذي يجعل من القول ملفوظا مطوّعاً تماماً لموضوع فعل التلفظ، كما أن هناك اختلالاً وتيهاً خارج السبيل الذي يؤدي إلى المعنى.

إلا أنه ينبغي أن يقدم إلى المتعلمين نماذجَ للتواصل المنطقي، حيث اليقين - أي الشفافية - يتحكم في علاقات اللغة والواقع. ومن جهة أخرى، فإن البداوة تتشكل في مكان أسطوري فيه يُخْتَزَنُ النموذجُ اللغوي. إن البداوة هي صرح المرجعية الكبرى. فالأوائل، أو القدماء، هم الآباء المؤسسون الذين اعتبرت ممارستهم اللغوية نموذجاً مثالياً. والأكيد، كما هو معروف، أن هذا النموذج قد رُوجِعَ وصُحِّح بعناية. وهو ما أصبحت الإشارة إليه قليلة الأهمية في القرن الرابع، حيث لم تعد الشرعية موضع تساؤل أو شك. والنتيجة هي أن أبا تمام، الذي لا يمثل مطالب هذه الكتابة العمودية، يكسّر استمراريةً، ويتحدى الإجماع. ففي حين كان شعر البحتري مؤَسَّسياً، إذا جاز القول، نجد شعر أبي تمام يندرج ضمن جمالية مزعجة تتطلب استكناه واستنباط المعنى الذي يعبر عنه. فهذا المعنى يندّ عن التوصيل، كما ينبغي أن يتحقق في القصيدة. إنه يظل فالتاً فيها، مختفياً في ثنايا مقوماتها اللغوية. وهو

يَنكشف عن طريق مفاجآت متعاقبة. لذلك يمكن القول بأن أبا تمام يوصل من الدلالات أكثر مما يوصل معنى واحداً. ومن هنا تأتي الأهمية التي يوليها له أهل المعاني، الاختصاصيون في المعنى في ذاته وفي إنتاجه، فيما تعرّض شعره لنقد عنيف، صادر عَن البلاغيين والحريصين من جهتهم على القول الفعال.

المرزُوقي أوْ علمُ المختَارات

إنه لمن الأهمية بمكان التأكيد على أننا بصدد مربّى وبمعلِّم الأمراء البوهيين. لهذا السبب فإن اهتماماته من طبيعة تربوية؛ وتتحكم بقوة في خطابه. فهو يكتب شروحاً لكتب مُخَصَّصَة للمعجم والنحو، ويدرس لغة بعض آيات القرآن والحديث والأمثال، إلا أن عمله المفضل يظل هو تحليل وشرح المختارات الشعرية ومن بينها المفضليات وخاصة **حماسة أبي تمـــام**. فكل تفكيره مكرس لما يُمكن تسميته بعلم المختارات. وهذه تعود إلى تقليد عتيق، وتستجيب لإرادة اللغويين الذين أقاموها. إن عمل المختارات يرجع إلى إعْدَاد متْن من المتون. وينحصر في تقديم اختيار يُعْتَبر نموذجيًا. إن النموذجية هي إسقاط مباشر للقاعدة، وتأتي النماذج لتوضيح قانون. والرابط الذي يشد نظرية ما بممارسة ما يبرز هنا بشكل مباشر.

يعمل المرزوقي في مقدمة **الحماسة** لأبي تمام على التحقق من قيمة الشعر الذي تحتويه هذه المختارات. إنه يُقْدمُ على هذا انطلاقا من خطاب نقدي أقيم قبله، ولم يكن لديه شيء يضيفه إليه. فمدخله عبارة عن فسيفساء من النصوص، أخذها كلمة كلمة من سالفيه، وهي نصوص معروفة إلى حد لم ير معه ضرورة لذكر أصحابها. باستثناء حالة واحدة. فلنبينْ ذلك: في الصفحة3، نهاية الفقرة الأولى، يستشهد المرزوقي بابن قتيبة لتحديد أهمية الشعر عند العرب؛ وفي الصفحة 7 يستشهد بابن طباطبا؛ وفي الصفحة 8 يستعير من قدامة بن جعفر تحديده للشعر؛ وفي السطر الأول من الصفحة 10 يلخص الجاحظ (**البيان والتبيين**، ج I / 65، 67)؛ وفي الصفحة 11 يحيل على مفهوم الإجماع العلمي الذي وضعه الجمحي، وفي نفس الصفحة يكرر بنفس الألفاظ عرض قدامة بن جعفر لسلم الجودة؛ وفي ص. 11 - 12، يعرض للنقاش الشهير حول «أحسن الشعر أصدقه أو أكذبه»، وهو يحيل صراحة على التراث المديد لنقاش ذي مضمرات نظرية هامة؛ والفقرة الأولى من الصفحة 13 المخصصة للمحدثين، منسوخة من **الوساطة** للجرجاني؛ وفي ص. 14-16 عرض الصفات الضرورية للتقويم الجيد لواضع المختارات، وفي مقدمتها هيمنة المعرفة على الذوق، وهي مستوحاة من الجمحي.

إن سلوك المرزوقي مفهوم؛ فهو يصوغ عرضاً يهدف إلى توضيح المكتسبات التي لم يعد أحد يخوض فيها. وليست ضرورية نسبة أبوة أحكام تعود إلى الرأي العام. فالمعجم التقني المستعمل يبين أن المصطلح في نهاية القرن الرابع، كان تامَّ الوضوح. هذا التركيب لمواقف القدامة مفيد في حد ذاته. إلا أنه ينبغي الاعتراف للمرزوقي، إضافة إلى الوضوح، بدقته المتناهية بشأن مشكلتين: مشكلة أبي تمام أولاً، ومشكلة العلاقات بين النثر والشعر ثانياً.

فلنذكر أن المسألة تتصل بمدخل إلى اختيار موسع ألّفه الشاعر حسب ذوقه وإعجابه. ومن جهة أخرى، لا ينفصل هذا الاختيار عن الإنتاج الشعري لأبي تمام ويطرح نفس المشاكل التي يطرحها شعره. إننا نعرف ردود الفعل القوية للغويين، وخصوصا ابن الأعرابي، من شعر أبي تمام. ويمكن القول إن هذه «المسألة» قد سيطرت على الخطاب النقدي مدة ما يقرب من قرنين، أثارت مواجهات عنيفة كما ألهمت كتاباً أساسياً مثل **الموازنة** للآمدي. وهذه حالة نموذجية لأثر يرغم النقد على التحليل. يسعى المرزوقي إلى إعادة إغلاق هذا الملف حول محاكمة منصفة. وبدوره سيتجه جاهداً ما أمكنه لتدقيق مفهوم «عمود الشعر» بالإحالة على التحديد الذي سبق أن قدمه علي بن عبد العزيز الجرجاني في **الوساطة**. فحول هذا المفهوم تدور المعركة التي ترغم المنظرين على تجاوز الأوصاف الغامضة للقرنين الثاني والثالث، لكي يصلوا إلى تنظير حقيقي للكتابة الشعرية.

تتصل المشكلة الثانية، التي يطرحها المرزوقي بشكل جيد، بعلاقات الشعر والنثر. لقد كانت هذه العلاقات، إلى حدود القرن الثالث، مطروحة في صيغة التعارض بين النَّظْم واللاَّنظْم؛ بين كتابة مبنية هي الشعر وكتابة غير منتظمة هي لاشعرٌ وحسب. هذا التعارض بدائي، وقد اختُزِلَ إلى الصفر بعد قرنين من التطور الحاسم. فمقابل الكتابة المقننة، التي هي الشعر دوماً، تشكل نثرٌ ليس أقل امن الشعر تصافاً بالنظم. إن المرزوقي يؤكد هذا التطور في صيغة دالة (ص. 8) إذ أنه يستعمل لفظ «النظم» نفسه عند تناوله للنثر. إلا أنه يتخطى ذلك ويؤكد أن التفوق ينبغي أن يتوجه إلى هذا الأخير. الأكثر دلالة هو كون العرض المخصص لهذا التفوق، يحتل كل الصفحات الأخيرة من مدخل هذه المختارات الشعرية.

يسجل جَانْ بيرڤرنَان ملاحظة بصدد الثقافة الهيلينية، وهي تنطبق على مجالنا فيقول: «إن الكتابة نثراً ـ من مختصرات طبية وحكايات تاريخية ومرافعات الخطباء وإنشاءات الفلاسفة – لا تشكل، بالعلاقة مع التراث الشفوي والكتابات الشعرية، طريقة أخرى للتعبير وحسب، ولكنها تشكل صورة تفكير جديد. إن انتظام الخطاب المكتوب يتصاحب مع تحليل

أدق، وتنظيم أضبط، للمادة المفهومية». (راجع الأسطورة والمجتمع في اليونان القديمة، **علل الأسطورة**، 1981، ص. 197.)

لقد سبق للجاحظ أن لاحظ هذا التغيير في الثقافة العربية. ففي النثر تتدقق المفاهيم وتتضح المصطلحات، وينتصر العقل على العاطفة. يصوغ النثر الأداة المنطقية التي هي نفسها في خدمة العقل. أليس هذا التصريح للمرزوقي في عمقه نهاية لمعركة قديمة بين ما قد يكوّن لوغوس الفكر ولوغوس الصورة؟ وكيف لا نلاحظ أنه يسند إلى العقل مهمة تقويم الشعر، وبعبارة أخرى، يعيد إلى نظام الفكر ما هو من طبيعة صورته؟ من هنا تصدر طريقته التي هي نفي الخصوصية في المعنى عن الشعر، وذلك لكي لا تترك له إلاّ خصوصية الأشكال العروضية والإيقاعية المصاغتين في شكل الكلام لا غير. هكذا تنتهي بالانتصار أطروحةُ الجاحظ عن المعنى، فلم يكن بإمكان المرزوقي أن يتجاوز ذلك في التحليل، ويبدو أنه لم يقرأ الفارابي ولا المناطقة.

إلا أنه أكد قرار الجرجاني بالقيام بإعادة دراسة وضع الشاعر المحدث. لقد اتخذ قرار إدماج إنتاج المولدين، في متن الشعر العربي، رغم أنه قليل الاحترام للقواعد الأساسية للشعر العمودي. لم يعد من الممكن الاكتفاء بالمتعارضة (قديم/ حديث) التي تم تشديد القول عليها في عصور المهام المستعجلة، حيث كان العلماء يسعون في توفيق إلى البناء الثقافي للجماعة الإسلامية. كان ينبغي إذن مراعاة التطور السوسيوثقافي مع الكف عن المعاندة في التصريح بأن الشعر قد توقف مع ذي الرمة. إن الانزياحات التي كانت مقبولة هي الانزياحات التي تسمح بالمراقبة. وما أصبح اليوم يمثل التعارض هو التعارض بين المحدث، المندرج في خط الكتابة القديمة، وبين المحدث الذي يرفض بقوة قواعدها، وليس التعارض بين القديم والمحدث.

هذا التعارض عثر على التعبير الجيد عنه، بشكل خاص، بالزوج المتقابل (الطبع/ التكلف)، وهما المصطلحان اللذان نعين معناهما قبل أن نعود إليهما أثناء الفصول اللاحقة من كتابنا. عرفت كلمة «المطبوع» تطوراً ينبغي التذكير به. فقد كان هذا المصطلح يعني، في البداية، شاعراً متصفاً بموهبة طبيعية وبجبلّة، ثم انتهى مفهوم الموهبة هذا إلى استلزام الراحة العفوية. وتشير الكلمة أيضاً إلى القدرة على الإنتاج السريع لقصيدة، أي إلى الارتجال تواً وبسرعة. وهذا المعنى التبسيطي لم يعد يجد مكاناً في الخطاب النقدي. إن صفة «المطبوع» أصبحت تفهم بالتعارض مع صفة التكلف. الأولى لم تعد تعني شاعراً موهوباً وكفى، كما أن الثانية لا تصف شاعراً يتصبب جبينُه عرقاً، و يبطيء في القول. إن الخاصتين

لا تصفان الجبلة ولا سرعة البديهة في الاستجابة ولكنهما تصفان كتابة. ولم تعد تفهمان إلا في إطار تحليل المعنى.

إن الكتابة القديمة تبحث، كما قلنا، عن الملاءمة التامة للقول مع الشيء. لقد فقدت بسرعة علاقة الصدق، التي تربط أحدهما إلى الآخر، أي ذلك التلوين الأخلاقي المرتبط بمفهوم الحقيقة. وكما يشير بوضوح قدامة بن جعفر، فإن الصدق لا يصف إخلاص الشاعر ولكنه يصف فعالية قول يجيد ملاءمته للمعنى المقصود. ومهما كان الموضوع، إحساساً أم موقفاً أم شخصاً الخ، فإنه يشكل الهدف. إن أفضل قول هو ذلك الأقرب من واقعية هذا الشيء، والقول الصائب هو ذلك الذي يقدم نسْخاً أميناً بشكل مطلق. ومن هنا تأتي الفضيلة النموذجية للصدق وللأبيات التي تستجيب له. فالشعر يزيد الواقع حياة، ويمسك به في صيغ، ويسقطه في صور موجودة في الذهن.

إلا أن رؤية مثالية للغة تؤدي إلى استدلال بسيط، وهو أن الشيء الفريد ينبغي أن تكون الصورة التي تعيد إنتاجه فريدة أيضاً. إن قولا واحدا يمكن أن يُركب بدقة على هذا الشيء ثم إصابة مركز الهدف بالضبط. ومفهوم «الإصابة في الوصف» يحيط بهذه الرؤية. إذ ينبغي لكل الوسائل أن تكون في خدمة البيت لكي يقطع هذه الطريق المرسومة بشكل مناسب، أي الطريق الوحيدة التي تقوده إلى المعنى ـ الهدف. فهذه العلاقة بالواقع اعتبرت طريقة أساسية للطبع، لأن هذا الرابط بين القول والشيء اعتُبِرَ الرابط الطبيعي الوحيد، فالخط المستقيم اعتُبر الأسرع والأكثر اقتصاداً لبلوغ المعنى.

نقع هنا على الاعتقاد بأن القول المناسب يوصف بكونه موجهاً بشكل طبيعي نحو شيء ما. إنها فلسفة لغة خلقها الواقع، حيث يجد كل شيء الكلمات والأقوالَ والصورَ التي تناسبه بصفة جوهرية. والشاعر المطبوع هو الذي يكتشف اللغة المثالية لكل شيء، ومن هنا فإن معجم الجودة يصبح واضحاً، شأنه شأن معجم التكلف، الذي يَنفصل بالضرورة عن الطبع.

الصنعة والتكلف لا يعنيان، في الحقيقة وبطريقة مبسطة، الجهد والتحذلق، بل لايعنيان العمل المتعب لشاعر بطيء ومحروم من الراحة. إن القول الموصوف بالتكلف هو ذلك الذي يتبع طريقاً أطول قبل بلوغ المعنى المقصود. إنه يستهلك ذاته في المنعطفات ويتيه ويفقد الفعالية، مثقلاً بالصور من كل نوع. وهو لا يختار الكلمة الأكثر ملاءمة، والصيغة التركيبية الأنسب [illegible] التالي يخرق مبادئ عمود الشعر المقعّد.

إن نصا معروفاً في الوساطة للجرجاني، هو الذي يرد فيه مصطلح «عمود» (ص. 34-35.). وهو يختصر بطريقة مثيرة أهم استخدامات الخطاب النقدي بصدد هذا الموضوع. حينما سئل البحتري، حسب رواية الآمدي، عن قيمة شعره بالمقارنة مع شعر أبي تمام، أجاب البحتري بأن أبا تمام أغوص عن المعاني، في حين أنه هو كان يمتثل لقواعد العمود. ولهذا فإن التعارض يشتد داخل شعر الشعراء المولدين بين أثر هذين الشاعرين، بالإحالة على مجموعة من القواعد الدقيقة، إن قليلاً أو كثيراً، وهي التي كانت موضع احتفاء عند العرب. يتعلق الأمر بهذا الشعر العمودي، الذي يحيل عليه كل المنظرين ابتداء من القرن الثاني، بطريقة ضمنية بدءا، وصريحة لاحقاً. هذه المجموعة من القواعد تجد علتها في نوع من القصيدة النموذج، ينتسب تاريخياً إلى الجاهلية وصدر الإسلام.

الواقع أن مسألة الحق في الإبداع عند الشعراء، الذين ازدادوا بعد هذه المرحلة من الإتقان العجيب، ستصبح مطروحة. ولأن أبا تمام والمتنبي كانا موجودين، فقد بات من الممكن معالجة التوليد. وحينما فُرضت نظرية القصيدة الوفية للقدماء ومعالجتها الممكنة، وجب تقويم موافقة الإنتاج المعاصر للمعايير المحددة بهذا الشكل. إن النظرية تسائل الأثر، إلا أن الإبداع يريد استنفار الخطاب النقدي. وهذه المطاوعة تؤمن حيوية مثيرة في التحليل. وحينما سينتهي هذا المجهود، الذي بذلته جماعة المنظرين والشعراء لتحديد قصيدة، فإن هذه القصيدة ستصبح متكلسة لا محالة. إن الخطاب النقدي سيتم استنفاده بسبب عدم الإخلال به من طرف تجربة جديدة. ومع استنفاد كل طاقته، لن يعرف النقد أي تجديد. والمثير أن الشعر تبع نفس الطريق ويتكلس لقرون في التقليد. لقد دخل في نوم طويل، حيث الظلال، المسماة شعراء، تتفرغ لممارسة تسمى مع ذلك شعراً. ففي رسالة إلى م. ديشام مؤرخة بـ1941، كتب ف. راموز «لا توجد إلا الكلمات التي هي بدءاً صور، وسينتهي بها المطاف لكي تصبح مجرد صيغ. وحينئذ تتجمع في كتل وفي جمل جاهزة، بدونها لا نكون إلا أمام واقع جاهز وميت، لم يكن معيشاً ولم نعد نواجهه»

جمال الدين بن الشيخ

باريس، في 27 يناير 1987

الفصل الأول

المسَلماتُ النّظريّةُ ومُخطّطُ التّحْليل

I. المسلمات النظرية

لقد كان طموحنا ثابتاً، وهو يتمثل في رسم الأفق الثقافي لمجتمع معين انطلاقاً من الإنتاج الأدبي العربي الأكثر قدماً والأشد غطية، والعثور، بطريقة ملموسة، على الإنسان وفهم توافقه مع عالمه عبر اللغة.

كان الطموح يُعيّن موضوعه وهو الشعر الوسيط، ويُعيّن هدفاً أول، وهو طرق الإبداع. ولأجل أن يبلغ الطموح هذا وذاك فقد كان ينبغي له التوفر على منهج وأدوات.

إن انطلاق حركة قوية، منذ نصف قرن، قد زعزع النقد وضاعف سبله. فالواقعة الأدبية تمت ملاحظاتها في فيض من النظريات الشاهدة على منعطف حاسم. ولا يمكن لأدبنا أن يظل، ولمدة طويلة، بعيداً عن هذا التفكير، ومختزلاً نوع القراءة التي خضع لها. و لذلك فهو يتطلب منا إخضاعه لتساؤلات لم تكن أبداً من قبل بمثل هذه الوفرة.

لقد كان مشروعنا في الأصل يريد أن ينحصر في طرق الإبداع الشعري والبنيات اللغوية. وكانت رغبتنا كبيرة في الإنحصار داخل هذا الحوار مع النصوص. ومع ذلك، وكما يلاحظ بورديو، «فإن المشروع الخلاق هو المكان الذي تتشابك فيه، وأحيانا تتعارض، الضرورة الداخلية للأثر الذي يتطلب المتابعة والإصلاح والإكمال، والمقتضيات الاجتماعية التي توجهه من الخارج». [1] قد يترك التحليل البنيوي جزءا من الحقيقة ينفلت، وقد يكون في

1. Bourdieu, Champ intellectuel et projet créateur, dans **Temps Modernes**, n 246, p. 874.

حدود معينة « وهميًا ومضللا». فهو بتجاهله للمسلمات السوسيو - ثقافية قد لايقدم تفسيراً عن سؤال: لماذا الإبداع؟

وبعيدا عن أن نرى في الشعر تجلياً غامضاً، فإننا سنتمسك، عكس ذلك، بدراسة القوانين التي تتحكم في إنتاجه. إلا أننا نؤكد أن هناك قيودًا اجتماعية متنوعة الطبائع تقيد الشاعر. فهناك من جهة قيود اجتماعية تفرض شرطا وتملي قانونا على ممارسة مهنته، وهناك، من الجهة الأخرى، قيود أدبية، وهي تفضل أجناساً أدبية وقوائم موضوعاتيه وقواعد عروضية ولغوية، وتوفر للشاعر أداة تعبيرية تمثل هذه الحالة الخفية التي يحددها جنتيل *Gentil* انطلاقا من وصف سوسيري للغة [2].

إن نفس المشاكل قد طُرحت على أجيال متعاقبة من الشعراء الذين يمارسون فناً خاضعاً لنفس المبادئ، في ظل شروط تكاد تكون ثابتة، وقدم لها هؤلاء الشعراء، على سبيل التقريب، حلولا مماثلة، ذلك «أنهم يمارسون لغة محملة بالقصدية نفسها ويرجعون إلى الفكرة ذاتها عن الشكل والمضمون، ويقبلون نفس المواصفات وهم يمثلون مكانا لنفس الإستجابات الصناعية ويستخدمون، بنفس التفاصيل، أداة واحدة. وإن تغيرت بلاشك شيئا ما في مظهرها، فإنها لم تتغير في وضعها ولا في استعمالها، وباختصار: إن لهم نفس الكتابة» ونحن نستطيع أن نتبنى هذه المداخلة التي عرضها رولان بارط، من دون أن نغير فيها شيئا. [3]

هذه القيود المتولدة عن واقع معيش، تشكل حقلاً شعرياً. وهو يبعث حوافز ويوجه قصد الإبداع، كما يراقب تحقيق المشاريع. تلك التيارات التي يتوفر كل واحد منها على قوة ما

2. يقترح لوجنتيل جمع العناصر «المعجمية والصرفية والتركيبية لنسق شعري محصور في المكان وفي الزمان، ونقدم عنها، بعبارة أخرى، نظرة بنيوية عامة. ونتناول، لا حقا، في مرحلة ثانية وأخيرة للبحث، كل واحد من الآثار الأدبية المخصوصة. فنلاحظ كيف يندرج هذا الأثر في كل منظم هو **الحالة الشعرية** للحظة، وكيف يستخدم مقوماتها وكيف يتلقى أو يهيمن على مقتضياتها وبهذا يرسخ، بخجل أو شجاعة، شخصية كاتب ما. وبهذا نأمل عزل البقية غير القابلة للاختزال التي قد لا تفسر بشيء آخر إلاّ بذاتها نفسها، والتي قد تبدو بهذه الطريقة، متفردة بقدر ما هي حاسمة في الفعل الحر للإبداع الفني»

p. 142.Le Gentil la notion d'état latent, dans **Bulletin des études hispaniques** 1953

ينبغي أن نلاحظ أن الشعر لا يمكن اختزاله إلى حالة للغة، وأنه مصنوع هو أيضا من كلام وهو بذلك مع دلالة. وهذه تتخطى الدليل ولا يمكن فهمها كلية بمعرفة مجموعة من القواعد اللغوية، **ففي هذا التخطي يكمن الإبداع أو ينتفي**. إن تقويم ذلك يعود إلينا إلا أن طريقة لوجنتيل، تستحق الاهتمام مهما كانت جزئية. وسننتقل نحن أيضا من العام إلى الخاص بمعالجة مشاكل الابداع قبل التفرغ لدراسات المؤلف.

Barthes, **Le degré zéro de l'écriture**, Gontier 1964, p. 17..3

وعلى أماكن استعمالها، تؤثر على الحساسية وتوجه الإبداع بقوة. وإن متطلبات الحقل هي التي تقيس المساحة التي يتحرك فيها الشاعر.

ماذا يحصل للشاعر حينئذ مع حريته؟ وهل يستطيع أن يزعزع واجباته، وينفلت من القوانين التي تتحكم في نشاطه؟ وهل يتوفر على مجرد هامش، على حيز ضيق، إلى هذا الحد أو ذاك، حيث يفرض فعله ويطلق تطورا؟ قد تحصل، حسب الحالة، قطيعة انقلابية أو تعديل للاتجاه المتقدم. أو أن كل شيء لايعود إلى مبادرة الشاعر ولكنه يعود إلى تغير حاصل في الحقل، مستقلاً عن إرادته، وعبر تجديد سوسيو- ثقافي عميق؟ وبعبارة أخرى، ما الشعر بالنسبة لشاعر عربي يعيش في بغداد بين 200 هـ و 250 هـ؟ إن العودة الى التاريخ تغد و أمرا حتمياً، وتؤكد ضمانته وحدها صلاحية الخلاصات، وهي بمفردها تؤطر اللغة في الوضع الذي رآها تتولد.

لقد تحدثنا عن الحقل القيد، وتحدثنا أيضا عن المقتضى الداخلي للأثر الأدبي. فبعد دراسة الوسط الذي وُلد فيه المبدع وتكوّن ومارس، لابد لنا من تتبعه خلال إنجاز عمله. يتعلق الأمر بفهم القصيدة كواقعه، وبفهم كيف ينتج اقتران عناصر ما مجموعاً مركباً ينبغي أن يُكشف عن علاقات بنائه، وذلك عبر تفكيك الفعل الذي ينتجها. تعود المسألة إلى احترام القصد، وإعادة بناء مراحل الإبداع وتقويم الأثر الأدبي بدقة. إننا، ونحن نمتنع عن إصدار أي حكم جمالي، نريد الإمساك بتلاحم نسق معين باستخلاص مبادئ تفكيكه، وبهذا سندرك القصيدة وهي تتقدم إلينا في ثبات بنيتها. إلا أنها تضم إلى ذلك فعلاً، وتعيد حركة وتنهيها.

إن الشاعر يلعب بأدوات اللغة والكلام، ويخضع لقواعد الجنس الأدبي، ويتوفر على ضروب الأغراض الخ. ولاتلعب كل هذه العناصر دورا متماثلا أو ثابتًا. إنها، وهي مرتبطة ببعضها بعضا، تلعب كل واحدة منها وظيفة خاصة ومتغيرة، فهي تنتظم في مجموع يحدّ حيز القصيدة ويولّد دلالتها.

وهذا يعني أن الدراسة المستقلة لكل واحد من هذه العناصر تكون اجرائية وحسب. وأن اقترانها يحقق، عبر عمليات متعددة، كلية هي الأثرُ الأدبي النهائي. وبهذا فهو علامة على مرحلة أخيرة على حد إمكانات الخلق. ففيها تسجل المعطيات الأساسية للتحليل وتتحدد الإشكالية. وعلى ذلك فإننا لن نعمد إلى تقديم جرد لكل تأليفات عناصره القابلة للتحقق نظرياً، ولكننا سنعمد إلى فحص طبيعة وظيفته واستخلاص قوانينه التي تتحكم في علاقاته الفعلية.

هل يمكن أن نُتَّهَم بكوننَا نخلّ بالشعر ونحن نختزله إلى شروط إنتاجه، وذلك بعدم ذكره لاحقاً إلامقرونا بمفاهيم البناء الآلي؟ أليس هناك مسلك آخر لتناوله، لقراءة أخرى تهتم بوجود هذه القصيدة أقل مما هي تهتم بالتلاقي الحيوي للعناصر المساهمة في تشكيل القصيدة باعتبارها حصيلة وانتاجاً مستقلا، لأنه موجود، عن عمل مبدعه؟ إن اكتمال الأثر قد يلغي دفعة واحدة الحقل الشعري الذي تكوّن فيه، فقد يُقدَّمُ للدراسة بوصفه كلا مستقلا قابلا في حد ذاته للتقويم.

الاعتراضات كثيرة، ونحن سنصوغها بصدد موقف مشابه، وبالغ الذيوع، إلا أنه يتيح المجال لأبحاث متميزة جدا. وبصفة عامة فإن الأثر يُطرح فيها كمُسلّمة يمُنع أن نتجه إلى ما قبله كما يمنع أن نتجه الى ما بعده. إن تفسيره يُقْصَى لصالح وصفه. كما يشار إلى مكوناته في اقترانها الظاهر والشكلي، وتهمل قوانين تعايشها، والحركة التي تنشأ عنها علاقات المكونات وتضبط وظائفها. إن هذا يؤدي إلى تقويم سطحي، مقدم في أغلب الأحوال في صيغة تفسيرية ذات ادعاء جمالي. والقراءة المقترحة لاتكشف عن البنيات المحددة التي تعتمد عليها كتابة نص ما ودلالته، بل إنها تفككها ساعية إلى وصفها، بغاية الوصول إلى نسخ لايكاد يتميز، في أحسن الأحوال، عن الأصل [4].

وليس هذا هو الخطر الوحيد. إن دراسة أية قصيدة في ذاتها، واختزالها إلى موضوع معرفة، يؤدي إلى تخصيصها بعزلها، ثم يعود لاحقا إلى تناولها بوصفها كلا يفسر ذاته بذاته. إنها تقدم إلينا بوصفها كياناً يحتوي على كلية فن ما ويختصر وسائل هذا الفن، التي تكون بمعنى ما سره الخاص. واذا أردنا لاحقا أن ندرس انتاجاً في عموميته، فإننا سنعمد الى إجراء مقارنات من طبيعة غرضية ومعجميه وأسلوبيه، وذلك بالإنتقال من مقطعة إلى أخرى. وهكذا ننطلق إلى جمع المشابهات، سعيا منا لضبط الخصائص. إن عمل الجمع هذا يمكنه، وهو يتم بنوع من الذكاء، أن يقدم فائدة ما، ويوفر بعض الامتيازات وخصوصا امتيازات الاستئناس بطرق التعبير.

إلا أن هذه الامتيازات، التي تظل في نهاية المطاف محصورة، تعين حدود نفاذ ما. وهي الحدود التي تفرضها النصية الخارجية للأثر الأدبي. والأكثر من ذلك، مرة أخرى، فإن البنية ليست مدروسة في كيفيات الإبداع، ولا في علاقات البناء. إننا لا نصل إلى تركيب ما،

4. يقول دوبروفسكي:

«أن نسند إلى النقد، عبر ابستيمولوجية باطلة، مجال الدلالات القائمة في الأثر نفسه، أي مستوى الوعي والتواصل، الذي بلغ إليه هذا الأثر سلفا، يعني توجيهها نحو الجرد وتكرار البديهيات.» Pourquoi la nouvelle critique, Mercure de France, 1966, p. 47.

ولكن نصل إلى ركام مترابط ومقدم بحذق قد يكون قليلاً أو كثيراً، وركام من الملحوظات الجزئية والعناصر المتنافرة التي لا يمكن إرجاع بعضها إلى البعض الآخر، ولكننا نكون بعملنا هذا قد عددنا ووصفنا، واحداً واحداً، مجموعَ الملاحظات التي قد تكون كافية لمعرفتنا. إننا نفكك اعتباطياً ثم نؤلف مجموعاً يقوم على أساس الدمج الموحد لمكوناته.

وتكون الصيرورة متماثلةً حينما يتعلق الأمر بتقويم إنتاج عصر بأكمله. إن الجرد والتصنيف يتوفران فقط على مادة أوفر. فنحن نميز بعض علامات قوة المشابهات والتعارضات بعد التحرز من اختيار الميدان الأنسب والعناصر الأكثر قابلية لفصلها عن الأثر الأدبي. مثال ذلك «لأغراض». إن اصطناع مثل هذا السلوك، ينفجر في الصورة الكاركاتورية التي تُقدّم عن إنتاج أعيد تنظيمه بشكل اعتباطي. هذا التناثر هو الذي يُنْظَرُ إليه بوصفه يحيط بواقعة حية. والحال أنه لا يعيد إنشاء الحياة بدون معرفة المبادئ المتحكمة في الأجساد التي تحييها. إن الإقدام على ذلك بمحاكاة تجلياتها لا يقود إلا إلى وهْم تافه. ويبلغ في الحدود القصوى إلى الاعتقاد بأن تكرار أثر أدبي ما يكفي لتوصيل حقيقّته. فكم هي آثار النقد العربي، التي يكون فيها عدد الأبيات المستشهد بها موضوع تأمل، ثُمَّ لا تُوسَمُ بمثل هذا الاعتقاد؟

لايمكن الإحاطة بالإبداع بهذا التجزيء الذي يمحو الأثر، ولا إدراكه بوصفه متوالية من اللحظات المتميزة والمستقلة، على وجه الخصوص، الواحدة عن الأخرى. إنه يُدرك في استمرارية شاملة للفعل وموضوعه. فهْمُ قوانين الحركة التي تضمن هذه الاستمرارية ضروري إذن، وذلك بقدر كما تكون دلالةُ الأثر، فيما وراء المظاهر الشكلية، امتدادَه النهائي وتتويجَه.

إبْدَاعٌ أمْ صِنَاعَة ؟

إن النقاش، في الحقيقة، متضمَّن في كلمة «إبداع» نفسها. يمكن لاستخدام هذا المصطلح المتلبس أن يبعث خلطاً في اتجاه تحليلنا، إذا نحن لم نرفع، باشرة الغموض الذي يكتنفه. فالاستخدام الذي خص به بعض النقاد هذا المصطلح يساهم في إسناد قدرة شبه خارقة إلى الشاعر. ونحن نورد كمثال على هذا الأمر قولة لجورج ستَايْنر وهو يعالج النقد القديم، ويستحضر مَالْرُو صوت الصمت ود. هـ. لُورَانْس، متحدثاً على هذا النحو عن الانسان قائلاً: «بشواهد العقل والإبداع الفني وحدهما يستطيع الإنسان التطلع إلى الجدارة المتعالية. إلا أنه، بهذا الفعل، يحاكي ويتحدى في نفس الآن سلطة الإبداع الإلهي. وهكذا

توجد في قلب لصيرورة التي المبدعة مفارقة دينية. ليس هناك أي إنسان مصنوع كلية على صورة الله ولا أي إنسان منافس له بشكل قدري غير الشاعر». (5)

إن صورة هذا الشاعر، المسكون، المجرد من الفكر المنطقي ومن طرق المعرفة العقلية، كالصورة التي تظهر في فيدرا وأيون لأفلاطون، قد ألهمت كثيرا من المنظّرين المثاليين. فالشعر، عندما ينظر إليه خارج العقل، ساعياً نحو مطلق ما، يدرك على أنه نوع من الهذيان. وفي هذا التجرد من العقل يصبح الإنسان هذا الشيء «الخفيفَ المجنحَ المقدسَ» الذي لا يجد له موضعاً في عالم «الجمهورية» المنظم.

أرفعُ تأمل يوضح هذه النظرية هو الذي يقترحه جاك ماريتان في **الحدس المبدع في فن الشعر**، عند حديثه عن الهذايانات المقارنة للشاعر الأفلاطوني والسرياليين. وهو يعترف، بأسف كبير، أن «رؤية الشاعر تابعة بشكل بائس للعالم الخارجي»، ويقضي بإبراز المبدع لذاتيته «في معناها الأنطولوجي الأعمق» وليس في معنى «الفيض غير المحدود من الانفعالات السطحية. . . . ومن الحنين المبتذل». لذلك ينبغي أن يفهم الإبداع «حينئذ بوصفه فعلاً يشكل شيئاً ما في الكائن بدل أن يكون مشكّلا بالأشياء». وإذا أصبح الحدس الشعري فكرة آمرة بفعل، فإن السلطة المبدعة تغدو عدماً.

إننا نتصور النتائج المنهاجية التي تترتب عن هذا التصور الروحاني للفن. وحتى إذا كان ينبغي لخصوصية الواقعة الإسلامية الاحتياط من هذه المقارنات المخاطرة، على الأقل بالنسبة إلى مرحلتنا التي نهتم بها، فإنه يجب علينا أن نتذكر وجود موقف متماثل. إننا لا نريد، ونحن نشير إليها، فتح نقاش هنا يتخذ له موضعاً في صميم تأملنا، بقدر ما نريد الإشارة إلى المشاكل التي تنبثق أمامنا. ومقابل ذلك يرفض إيتيامبل «هذا الشرح الاشتقاقي المزعوم الذي تصبح بموجبه كلمة *poiètès* دالة على مبدع، وإله ذي قدم صغيرة»، ويضيف بعد هذا: «نحن قلما ننصت، منذ قرن، إلى أولئك الذين يتجرأون، وهم بعيدون عن أن يجردوا كل مبدع من «كوكبه» ومن ذرة جنونه، على أن يضيفوا أن الشعراء هم، شأنهم شأن الناثرين، صناع أيضا. **الشاعر أو الصانع** كما كان يقوّل دي‌رو سابقاً». (6) هذه التأكيدات تعتمد حقا على بعض الاتجاهات في الشعر الفرنسي، وهي تلك التي تسببت، حسب رأي المؤلف، في انحطاط هذا الشعر من 1886 حتى 1966. وفي كل الأحوال لم يعد إيتيامبل يواجه المشكلة في الإطار الضيق لإنتاج خاص فرنسي، ولكنه أصبح يواجهها على مستوى

5. G.Steiner, **Tolstoï ou Dostoievski**, Tr Rose Celli, p. 14

6. Etiemble, **Poète ou faiseurs**, tome IV de Hygiène des lettres, Gallimard, 1966, p. 193

عالمي، فاتخذ من الأشعار الصينية والإيرانية والعربية مصدرا يغترف منه حججه لتبرير متطلبات فن شعري. إنه، بعد ڤاليري، يتساءل في الحقيقة، عن طبيعة الإبداع.

ويذهب بْيير مَاشْري في رفضه إلى ما هو أبعد من هذا. فبالنسبة إليه «يظل القول بأن الكاتب أو الفنان مَبدع إنماَ هو تموضع في تبعية لإديولوجية إنسية»[7] تنسب إلى أثر أدبي مَا طاقةً قد تترجَم بإمكانية إبداع. ومن هنا فإن هذا الأثر قد يصبح نتاج ذكاء مبدع مطبق على مادة معطاة. وهذا إسناد دورلاهوتي إلى الإنسان هو دور خاص بالله. والحال أن مَاشْري يستنتج أن «الفن أثَرُ مَنْ ينتجه وليس أثر الإنسان». فالكاتب بوصفه منتجا، لا يمكن أن يكوَن متميزا عن إنتاجه، إذ أنه ليس هو نفسه إلا «عنصراً من وضع ومن نسق».[8]

هذا الموقف هو إذن أشد حسما من الموقف السابق، مادام يحول النقاش أو يوسعه. إن كل كفاءة في الابتكار، والتعبير عن سلطة الإله الخلاق، تُنكَر على الشاعر. فلا يمكن التمتع بهذا الابتعاد الذي لا يقصي العلاقة مع الشيء المبتدع، ولكنه يدل على وضعية متميزة إزاءه. إن لماشري من جهة أخرى تقديرا أقل للصيرورة المبدعة نفسها، التي لا ينقلها إلى الشروط التي تحددها. إلا أنه يتفق مع إيتيامبل بشكل ما، وهو يحدد المهمة التي ينبغي أن يضطلع بها الملاحظ. والحقيقة أن الإبداع، إذا كان يتوسل بطاقة قوية مستخدمة بشكل إرادي وخفي، فهو ينفلت من يدي التحليل بفضل اعتباطه نفسه. وبهذا فإن «مختلف نظريات الإبداع تتقاسم في كونها تعالج مشكل هذا العبور الذي هو صناعة، بإقصاء فرضية صناعة ما أو إنتاج ما».[9] وهكذا نرى أن الأمر لا يتعلق بخصومة حول كلمة ما (هي «الإبداع» هنا)، ولكنه يتعلق بإيحاءاتها الممكنة؛ تطرح في الواقع مشاكل تصور نقد الأثر الأدبي وإنجازه وفهمه.

لقد أدرك جان رُوسي الأمر جيّداً، وهو يتناول هذه المسألة. إذ أن ما يواجهه هو إبداع لا يختزل إلى صناعة، أو إلى حرفية[10]. هذا الإبداع يفهم بوصفه طريقة داخلية لا تستطيع

7. P. Macherey, Pour une théorie de production littéraire; Maspero, 1966, p. 83.
ينظر ايضا مقاله في مجلة. Temps modernes, n 246, nov. 1966, p. 908 - 928.
وهو مجلد مكرس للمشاكل البنيوية.

8. نفس المرجع. ص 84 والهامش 15.

9. نفس المرجع ص. 85.

10. J. Rousset, Forme et signification, Corti, 1962, p. VI.
«ولنتجنب النزوع إلى تصور الإبداع تصورا خطاطيا على منوال النموذج الآلي والصناعي» إن دوبروفسكي المرجع السابق ص. 90 والهوامش، الذي يرى في الأثر الأدبي «موضوعا - ذاتا، ومحملا موضوعيا لقصد ذاتي» وفي الجهاز التقني مجرد «حامل لرؤية ما» يتبنى هذا الرأي.

تخطي مادة ما، إلا أنه يستطيع أن يتماثل معها. ليس المبدع مَنْ يبتكر شكلا، ولكنه ذلك الذي يعرف كيف يحييه وكيف يستخلص منه دلالةً. وهكذا ينبغي في نظره، وفي نظر كايْتَان بيكُون الذي يستشهد به، أن نميّز بين فن الإبداع وفن التعبير. فالأول قد تميز بتزامن التصور والإنجاز، وهو الإبداع المتولد في سانكرونية ما؛ والثاني قد يكرس وسائله التقنية لإعادة أنتاج نموذج متصور قبليا [11].

يظل مبدأ أساسي مقبولا هنا، وهو أن الصيرورة المبدعة تقيّم الأثر الأدبي في شكله التقني؛ و تسمح له أيضا بالتمكن من معناه؛ وذلك في الأخير ما يضيء الفهم الذي نخرج به منه. وتكشف الدراسة النبيهة لهذه المراحل عما إذا كانت للكاتب رؤية واضحة لمشروعه أم أن مشروعه هذا يتشكل خلال فعل الإبداع.

إننا بهذا الفعل ستجنب الخضوع لتنوعات جمالية، قاصدين البلوغ إلى لحظة يسبق فيها وجودُ الأداة النقدية التحليلَ. [12] وسيظل الأثر الأدبي قائما في **وعي المبدع** وليس في وعي الناقد، وذلك حتى لا يأتي أي تأويل ماسخ يحشر فيه. لا ينبغي الفرار من الأثر الأدبي وحسب، بل لا ينبغي خاصة فصله عن الذي ينتجه (وهذا لا يعني اختزاله إلى هذ الربط). وذلك لأنه موضعٌ بشكله، وفكرٌ ظاهرٌ بدلالته، يرتبط بكل العوامل التي ترسم هذا الموضع، وتساعد على تفتح هذه الدلالة. وسيعمل مشروعنا على الكشف عنها.

سنتمكن بهذا من أن نكشف عن أدوات الشاعر ونتتبعه في «الإنشاء المنتظم لتخيله». [13] سنرى بهذه المناسبة أن لفظ الإبداع لا يوحي، في مجال التصور العربي الإسلامي، بطاقة إبداع تشبه إشارة إلهية. إننا لنشكّ في هذا. فإذا كان الشاعر العربي يريد، في الأصل، كما في كل مجتمع بدائي، أن يكون متحركًا بإلهام سحري، أو إذا كان يزعم أنه يقيم علاقة مع قوى خفية، كالشياطين، فإن مجيء الإسلام قد انتزع منه بسرعة هذه السلطة، فيما أقامته المدنية بشكل نهائي في الحدود الإنسانية. إلا أنه لايستحوذ لحسابه على هذا الانقلاب الإيديولوجي، الذي أدانه ماشري. كما أنه لا يلغي وصاية لاهوتية بقدر ما يطالب لنفسه بقوة تتغذى منها. إنه في الحقيقة ذلك الذي يعبر عن حساسية ويستجيب لقواعد فن. [14]

11. نفسه، ص VIII.

12. يقبل روسي هذه الصرورات. ينظر نفس المرجع، ص VIII و XII.

13. ماشري. المرجع السابق ص. 33.

14. سنخلص بوضوح، و انطلاقا من المعجم الذي يستخدمه النقاد العرب للاشارة إلى مختلف لحظات الفعل المبدع، التصور الذي كونوه عن الشاعر.

يتعلق الأمر حقًا بصناعة [15]، تضطلع بها إرادة خاضعة لتطلبات متنوعة. إن هذه الإرادة تنجز مشروعاً وهي تتلوه أو تكشف عنه في تحققه، بالوسائل المحددة التي تتوفر عليها. ومراحل هذا التحقق والشكل والمحتوى المسلمين للمشروع، ودلالة الأثر الأدبي، هي التي تحدد ما يُمكن بشكل صائب تسميته إبداعاً.

II. اختيارُ مرْحلةٍ نموذجيّة

نحن في غنى عن القول بأننا لا نقبل وضع الحدود بحسب الأحداث، أو تبعًا لعهود الدول الحاكمة. فقد ثار لحسن الحظ، من قبل، الاعتراض على هذا الموقف السهل الذي يكمن في اتخاذ تواريخ أحداث سياسية حدوداً للدراسة الأدبية [16]. والحقيقة أن التاريخ لا يمكن استخدامه إلا بقدر ما يؤثر في شروط الإبداع ويلعب دوراً في توجيه الحقل الشعري ويحفز بروز الاتجاهات. والتاريخ ليس مندرجا بوصفه عنصراً مولداً لهذا الحقل إلا إذا أدى إلى قطيعة ناتجة عن «تغيرات حاسمة للذهنية وللوعي». [17] إن انقلاب البنى الاجتماعية الاقتصادية لا يحدد تغيرات في الاتجاه وشدة في التيارات، ولكنه يحدد ولادة حقل ذي طبيعة مختلفة.

وإذا نحن لم نستخدم هذه التحولات التي تولد آفاقاً جديدة، فإن أية مرحلة أدبية لا يمكن رسم حدودها بالاعتماد على حجج التسلسل التاريخي وحده. إننا نتكئ فقط على المصادفات، فيصبح الاختيار من حيث المبدأ عديم الأهمية. فهو يساهم إلى حد ما في طمس الواقع، ويغير بشكل خطير، وبفضل تقطيعات غير مناسبة، استمرارية إنتاج ما. وقد يحدث أن تكون المرحلة المختارة للدراسة التي نقترحها محصورة بحدثين هامين، هما من جهة الصراع بين المامون والأمين، الذي يعتبر سبب اضطرابات خطيرة في بغداد، انتهت بإعدام الأمين. ومن جهة أخرى قتل المتوكل الذي يدشن عهداً طويلاً من الاضطراب السياسي. إلا أننا لا نستطيع أن نستخلص من ذلك حجة نزعم من خلالها أن هذه الأحداث تعتبر في ذاتها حدا لمرحلة تستقل أدبيا عن المرحلة التي تسبقها وعن المرحلة التي تعقبها.

15. يطبق المصطلح العربي «صناعة» على نفس الفعل.

16. R. Blachère, Moments tournants dans la littérature arabe, dans Studia islamica, XXIV, 1966 p. 4.
ولكن كم هي الكتب، ومنها الأكثر حداثة، التي ما تزال تحتفظ بهذه السمة؟

17. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 20.

فكيف نبرر إذن اختيارنا للجزء الأول من القرن الثالث للهجرة؟ يميز ريجيس بلاشير في الأدب العربي تطوراً مطبوعاً **بلحظات انقلابية**. وتتسم هذه اللحظات بـ«سرعة إيقاع الأحداث التي تبعث على الشعور بالتغير». [18] إن المرحلة التي تعقب كل واحدة من هذه اللحظات تشحن تدريجيا بهذا التغير في وقت طويل بهذا الحد أو ذاك. ويرى المؤلف أن «تأسيس بغداد سنة 145 هـ. يشكل نقطة حاسمة ستنطلق بدءا منها مرحلة تطول لأكثر من قرن ونصف، سيفرض خلالها العراق هيمنته الأدبية». [19] وهو، بالتالي، يدقق نظرة شمولية كان قدمها بعد أن فصل منها مرحلة، شعرية أساساً، تمتد من 120 هـ حتى 235 هـ[20]. فهل سيكون تقسيمُنا الزمني بعد هذا أمرا تعسفيا؟ إننا نعترف راضين بذلك، ولو أننا أقدمنا على دراسة تنتسب إلى تاريخ الأدب لكنا رغبنا في رسم خطاطة لتصور ما. وينبغي أن نلاحظ أيضا بهذا الصدد أن سنة 250 هـ. ليست بالإطلاق تاريخا أكثر أو أقل دلالة من سنة 235 هـ. إن بلا شير يعترف بذلك ضمنيا وهو يدرج البحتري وابن الرومي وابن المعتز في المرحلة المدروسة. وبهذا الصدد نؤكد على سبيل التخطيط لا المفارقة، وجود حركة منعطف، أي إعلاناً عن تحول سابق عن مكان حدثنا. إن هدفنا هو في الحقيقة وصف حالة شعرية وتحليل كتابة.

ينبغي لنا أن نعثر على ميدان تسمح لنا الملاحظة فيه بكشف عن القوانين المحددة لهذه الحالة. إن اختيار بغداد يفرض نفسه هنا. وهو لا يعني أننا نسعى إلى تأكيد الكفاية الذاتية لبغداد. هذا قد يكون بتْراً لقصدنا. فلا يتعلق الأمر هنا بالكشف، من خلال الآثار الأدبية، عن المعايير التي تثبت وجود مدرسة رأت النور في بغداد، مدرسة يجسد شعراؤها خصائصَ مشتركة. فأي محاولة منتسبة إلى هذا الشكل من الجغرافية الأدبية لا مبرر لها في نظرنا.

ولكن ما هي المقاييس التي نختار؟ إن كُتّاباً منحدرين من شتى الولاءات ذوي الأصل العرقي المختلف يساهمون في جعل هذه المدينة عاصمة ثقافية، ويشهدون بهذا على الهيمنة العراقية. فأفضل المواهب قد وضعت في حالة الاتصال فيما بينها واندمجت في الوسط الأدبي، وقد اخترقها نفسُ الحقل الذي لا يخضع للشروط البغدادية وحدها لكي يتشكل. ومن جهة أخرى، فإذا كانت بغداد قد تشكلت بسرعة بوصفها عاصمة سياسية فإن ذلك قد تطلب زمنا معينا للتأليف بين شتى أعراق سكانها وإدخالهم في بنية سيكون اندماج الملتحقين

18. بلاشير، المقال المذكور، ص 5-6.

19. نفسه ص 7-8.

20. بلاشير، مجلة Arabica مجلد خاص عن بغداد، 1962 ص 428-29. إن المقالين المذكورين ينبغي اتخاذهما، كما يبدو لنا، بوصفهما إشارات وفرضيات للعمل.

بها، مستقبلا، سريعًا بقدر ما تكون هذه البنيةُ صلبة[21]. إن عهد الرشيد قد حقق بدون شك التماسكَ الاجتماعي لهذا الوسط. وإسهام خراسان قد أثمر، في ظل حكم المأمون، تنويعاً معيناً، ولم ينتج انقلاباً. وإن وجود العنصر التركي في حرس الخليفة، وإن كان دوره يتنامى من حيث الأهمية ويثير الأحداث المعروفة، ظل منحصراً في شريحة محدودة، غير قادرة على تشويه مجموعة منتظمة انتظاماً قوياً. وسينتهي الأمر بهذا الحرس إلى التكتل، تحت ضغط هذا المجموع في سامراء. وعليه، فإنه ليس من الممكن فصل مركز حضاري، مهما كانت أهميته، عن الأقاليم التي يسيطر عليها.

إن بغداد هي إذن بالنسبة إلينا مكان ممتاز للملاحظة. ففيها نتوفر على وسط اجتماعي قار. والاستقرار السياسي النسبي الممتد من بلوغ المامون إلى السلطة حتى اغتيال المتوكل يدعم تماسكها أيضا. وهذا الأمر يسمح بضبط طبيعة الانتظام الثقافي الذي مكّن من حدوث تجربة ما. فالمسألة تتعلق إذن بنموذجية لا بخصوصية.

ولأجل إقامة نظرية لإنتاج مَا ينبغي، من جهة أخرى، تلافي التعميم الذي يفرضه اختيار مرحلة مفرطة الطول. قررنا أيضا أن نتخذ كأساس للدراسة، آثار جيل من الشعراء. وهكذا يقابل، انسجام وسط بالفعل جهداً مشتركاً لمجموعة من الرجال الواقعين تحت تأثير نفس العوامل ويستخدمون في إبداعهم نفس الأدوات. من المؤكد أننا بصدد جيل كبير ينتهي عند نهاية القرن الثاني والسنوات الأولى للقرن الثالث. وهكذا يختفي بين 185 هـ و 210 هـ. سلم الخاسر (186 هـ)، وعباس بن الأحنف (بعد 193 هـ)، وأبو نواس (198 هـ - 200 هـ) وأبان اللاحقي (200 هـ) ومسلم بن الوليد (208 هـ) و أبو العتاهية (211 هـ). ونحن نقتصر هنا على ذكر الشعراء الكبار. فهل يعني هذا أن اختفاءهم يؤدي إلى قطيعة ما وإلى بداية صيرورة ما؟ لا. ذلك أنه يعقبهم جيل وسط أحدثُ سناً. يتكون عموماً من شعراء يمتازون بكونهم أغمض منهم ويتابع مساره المهني.

ومن جهة أخرى، فإن شكل الحساسية الذي يمثلونه يستمر تحققه بدونهم بل وبواسطتهم أيضا. غير أنه بالإمكان اعتبارهم قد هيمنوا على سنوات التعبير ثم على سنوات الإنشاء هذه، وهي تمتد من إنشاء مدينة بغداد حتى اللحظات الأولى من القرن الثالث. فهم الممثلون الأكثر تألقًا في هذه المرحلة «التي كانت فيها كل الاحتمالات قائمة. إن الشعراء،

21. «هذه العاصمة لن تنزع حقا التاج مباشرة عن البصرة والكوفة: إنها ستستقطب الموهوبين وحسب، في انتظار أن تكون هي نفسها مهدا لجيل شعري جديد». بلا شير نفسه، ص. 424. يعبر شارل بيلا، وهو يتحدث عن البصرة، عن تحفظات وجيهة بصدد مخاطر التمييزات الجغرافية في المجال الأدبي، ينظر Milieu. ص. 180، 181.

وهم يعيدون تناول الهياكل والأجناس الموروثة عن تقاليد شبه الجزيرة قد دفعوا هذا الميراث بعيداً ما أمكنهم ذلك. وقد أقدموا على ذلك بتطويع هذا التراث لجمهور غير جمهور الصحراء. لقد دفعتهم الغنائية، التي كانت تحفزهم، إلى تغييرات معينة، وانتصرت أجناس لوقت معين، مثل المرثية «المدحية»، أو الأنشودة الخمرية، لأنها تناسب الحاجة إلى الفرار التي كان المجتمع البغدادي الراقي ينزع إليها بقليل أو كثير من الوعي، وازدهر الجنس الحكَمي الذي يغترف قوته من أعماق الشعر الشعبي، تحت تأثير توترات جديدة... وضد هذه المجهودات، ولأجل تجديد عميق، تنتصب المحافظة الأدبية»[22]. وباختصار فإن اتجاهات من كل نوع تظهر إلى الوجود وتترسخ في آثار أدبية هامة. وهي ستتطور وتتسع أو تتراجع، ستتميز أو ستخضع لتنويعات، إلا أننا لن نلاحظ اتجاهات جديدة أخرى. إن هناك رصيداً شعريًا يتشكل، وإليه نتجه من الآن فصاعداً للاغتراف منه.

ها نحن نلج فترة من التوازن المصون من كل اختلال، وهي فترة من التصالحات والتسويات يُستثمَر فيها التراث دون أن يوضع موضع طعن. إلا أن ما كنا نحتاج إليه هو مجال للبحث، يشتمل على قدر أقصى من الوقائع القابلة للملاحظة. هنا نعثر على تيارات، وهي محددة بمظاهرها الجوهرية، وتعبر بما يكفي من الصفاء عن حقل شعري. فالتجربة المبدعة التي تجري هنا، تستسلم للتحليل بشكل أفضل مما يحصل في مرحلة التحول الذي يكدر بطريقة ما الإيقاع الأسرع للملاحظة. كما أن الثوابت الكبرى التي تقوم عليها قوانينها تظهر بشكل أنصع.

وعلى أطراف هذه الأربعين سنة تقريباً، التي نعتزم دراستها[23]، يحدث إذن تجديد الأشخاص المبدعين إنْ صح القول. فالجيل الذي هيمن على إنتاج الأربعين سنة الأخيرة من القرن الثاني للهجرة، ينتهي به المطاف إلى الخمود في حدود 205 هـ. هناك جيل آخر يضطلع بمهمة استئناف المسيرة، ويضم لحسابه الاتجاهات السابقة كما يتخذ له موقعاً في علاقته بهذه الاتجاهات، وسيتجه إلى البحث عن مرحلة توازنه الخاص. وهذا لا يعني أنه يعبر عن فرادة أو أنه يحدث قطيعة. ينبغي لنا أن نبحث عن الشروط التي تطور فيها مجهود هذا الجيل، وكيف تم تصريف تجربته انطلاقاً من تراث تم تبنّيه، وما هي الدفعة التي تُمكّن من أن تسمه في عملية تطويعه لها. هناك أسماء شهيرة تطبع هذه المرحلة، وهذه الأسماء هي أبو تمام(ت.232هـ) وابن المعذل (240 هـ) ودعبل (246 هـ) وعلي بن الجهم (هـ) وابراهيم الصولي (249 هـ)

22. بلاشير نفس المرجع. ص 428. 429.
23. بالضبط منذ مجيئ المامون حتى اغتيال المتوكل (198 هـ 247 هـ).

والحسين بن الضحاك (250 هـ) والبحتري الذي يهمنا جزء من إنتاجه، وسنكشف عن ذلك. وهناك حشد من الشعراء أقل أهمية يشكل خلفية لمن تقدم ذكرهم، وهؤلاء سنخصصهم بعناية كبرى. ولا تعود هذه العناية إلى كونهم يساعدوننا على تقويم حجم الإبداع فقط، بل لأنهم يلقون الأضواء على كثير من المظاهر غير المعروفة في الإبداع. والغالب أن لدى هؤلاء الشعراء الصغار تظهر إرصاهات التجديد، وتنكشف محاولاته في المجالات المختلفة. فالآثار الأدبية العظيمة، وعلى الخصوص تلك التي حظيت بتشريف حكم النقاد وإجماع المعاصرين، تساهم في غالب الأحيان، بفوزها لفترات المحاولات الأولى، في طمس المسارات الغامضة التي تظل معرفتها ضرورية مع ذلك. إن القصيدة ثمرة آليات معقدة حيث التأثير والتبادل يلعبان دوراً حاسماً. فهذا البيت الشهير قد يكون مجرد ثمرة سرقة متقنة أو صدى لبيت مبتذل مزخرف بترجيع أعمق.

إن الشعراء المنتمين إلى طبقات مختلفة، وهم يتبارون باستمرار حول أغراض متفق عليها، يتناوشون فيما بينهم ويقود بعضهم بعضاً في مواجهة دائمة. فإذا كانوا يعبرون عن جهدهم بطرق مختلفة، فإننا لن نتمكن من فهم الإبداع في كليته، ما دمنا نهمل البعض على حساب البعض الآخر.

ولنضف إلى هذا أن شخصيات أخرى مهمة قد اختفت أيضا خلال منتصف القرن الثالث، وهي تمثل جيلاً كاملاً من العلماء. إن دراستنا قد تبدو غير تامة إذا نحن لم نأخذ بعين الاعتبار الفعل الذي قام به هؤلاء المنظّرون. نحن مضطرون إذن، لأسباب عديدة، إلى دراسة تطور النقد الذي انطلق انطلاقة خاصة في عصرنا هذا. إن نشاط اللغويين والنحاة وصانعي المختارات والمدونين الآخرين يساهم في تثبيت المثال القديم وفي تحديد قواعد الشعر «الجميل». فهم يشتغلون الآن بطريقة قارة تنطلق من أعمال مشاهير المتقدمين. وبهذا فهم يُنصّبون أنفسهم رقباء على الشعراء ويفرضون نظرية تستجيب في نهاية المطاف لذوق الجمهور. هؤلاء العلماء المرموقون يقترحون دراسات تهتم باللغة و«الأغراض» والتطريز، ويوجهون صناعة المختارات. إن رجالاً من أمثال ابن الأعرابي (231 هـ) وابن حبيب (245 هـ) وابن السكيت (246 هـ) والمازني (248/9هـ) والطوسي (250هـ) وأبي حاتم السجستاني (248 هـ 255 هـ)... الخ يقوّمون الشعراء الذين غالباً ما أسهموا مع ذلك في تكوينهم.

ولهذا نتيجة واحدة على الأقل، وهي أن الشعراء، في القرن الثالث، سينكبون بدورهم على جمع الآثار الأدبية وسيصبحون منظرين لفنهم الخاص. ليس صدفة أن يحتل

أبو تمام ودعبل والبحتري وأبو العميثل (و. 240 هـ) والعجاج (256 هـ) موقعًا في المجهود المبذول لقيام نقد أدبي. إنهم ليعتبرون أنفسهم، وهم يعرفون اللغة معرفة جيدة ويعرفون وسائلها وتراثها الأدبيّ، أهلا لمناقشة الشعر، ويقترحون معاييرهم ويعترضون أحيانا على معلميهم. صحيح أن هذه المحاولات تظل في الكثير من الحالات خجولة وجزئية، ومع ذلك فهي تساعدنا على فهم بعض مظاهر الإنتاج، وهي، على وجه الخصوص، توفر، لنا نحن الذين نفتقر إلى الكثير، بعض الوثائق التي تعود إلى المبدعين أنفسهم.

ليس للتواريخ كما هو معلوم طبعًا، إلا قيمة بيانية. فليس بالإمكان أن نسند إلى لحظة أدبية ما حدوداً تحصرها في سنة بالتقريب. ومع ذلك فإن الإشارة تظل ثمينة، إذ أن الجيل الذي نتحدث عنه سيعقبه الجيل الذي سيتحلق حول البحتري وابن الرومي وابن المعتز. وينبغي له هو بدوره أن يحقق توازنه الخاص.

وبتوفرنا على إنتاج متمركز في مكان متميز للإنتاج، وعلى اتجاهات واضحة جدا، أو على جيل يكاد يكون قابلا للتحديد، وعلى فترة زمنية معقولة لا هي بالغة القصر ولا هي بالغة الطول، الشيء الذي قد يؤدي إلى الاختزال المخل في حالة وإلى التعميم المفرط في حالة أخرى، فإنما نتوفر فيما يبدو على مجال للبحث منسجم نستطيع أن نطبق عليه المبادئ المنهاجية التي حاولنا أن نحددها فيما تقدم. بهذا سنتفرغ لمشاكل الإبداع، بالمعنى الحصْري للكلمة، وذلك تبعاً لمنطق وحركة تأليف القصيدة. وهكذا فنحن سنعود لأجل تحقيق ذلك إلى ذات منابع الدفق المبدع. ومن ثم فإن دراسة تكوُّن الشاعر ستسمح باكتشافهما. فهذه الدراسة تفسر وجود هذه الآليات التي تنطبع في الحساسية، وتتطابق شيئا فشيئا مع كيفياتها، وتمارس تأثيراً بالغ الأهمية في مرحلة الصياغة. وانطلاقا من نظرية ثقافة معينة، شكّلها، بقليل أو كثير من الوضوح، كتّابٌ متعايشون مثل الجاحظ وابن قتيبة وابن المدبر، نستطيع أن نحدد علاقة المبدع بأثره الأدبي ودور ذاكرته الشعرية، وموقفه إزاء تطور علوم اللغة. إننا سنرى كيف يتملّك الشاعر العمليةَ لكي يصبح الناقدَ الحق.

سنتابع بحثنا بوصف كيفيات الإبداع ولحظاته، وذلك بدءا بوصف حال التفرغ للقصيدة، ثم وصف طبيعة الاستجابات لمتطلبات الإلهام. إن الانتقال من هذه المتطلبات إلى الحساسية الجامعة، ثم إلى الوعي الصانع[24]، يتخذ له مسالك لا تتطور دوما على نفس

24. عبارة لسيرج دوبروفكسي: إنه يميز، بشكل جيد، الوعي الصانع عن الوعي المبنين الذي يؤمن «هو وحده، في نهاية الأمر، البنيات المتماسكة للقصيدة». S. Doubrosky, **Pourquoi la nouvelle critique**. p. 54

المستوى، كما تتدخل مجموعة من المحددات لتناول المشروع في اتفاقاته. هذا المشروع يعبر عن إرادة ما لتنظيم مادة ما، إما بواسطة ارتجال مفاجئ أو، على العكس من ذلك، بواسطة عمل النظر المتأني. وهنا سنعالج المشاكل العامة المتعلقة بالإنجاز.

وبعد هذا تظل أمامنا مهمة التفرغ لمراحل الشاعر المتعاقبة. إننا نوجد هنا في قلب الصيرورة المبدعة، أي في اللحظة التي يتكفل فيها الشاعر، بعد الخضوع لكل القيود، وبعد تلقي الأوامر وتصور المشروع، بالاستخدام الأفضل للإرادة التي يتوفر عليها لإنتاج الأثر الأدبي. إن بنيات الخيال، وهي تتحقق في الكلام، تُكْسبُ هذه البنيات التماسكَ. وهنا تصبح مسألة علاقات الشكل والدلالة أمرًا قائمًا. ويسمح لَنا ذكر هذه المسألة بوضع حد لهذا التقديم وباستخلاص الآفاق اللاحقة للبحث في الآن نفسه.

وحينما نتحدث عن أداة، ونذكر البيت المنظوم والقافية والوزن وعناصر الخطاب الموصوفة عادة بأنها شكلية، فنحن لا نستحضر في أذهاننا أي تمييز بين شكل ومضمون. لا يتعلق الأمر بالاقتصار على مقومات آلية كاشفة تجسد فكرة من الأفكار. إن هذه لا تقوم مستقلة عن الأداة التي تعبر عنها، وعن المكان الذي تصبح فيه دالة، أي في القصيدة. يبدو أن قدَرًا قد لحق هذا الفصل بين الشكل المضمون، الذي رفضه ڤاليري لأسباب ليست هي بالضبط الأسباب التي تجعلنا نرفضه [25]. إنه لمن المتعذر، في رأينا، أن نعتمد مثلا طريقة دراسة الأغراض بتجاهل اندراجها في البناء الذي يحدد كل الأثر الأدبي باعتباره كذلك، أو أنها تعتبر في هذه الحالة مجالا مناسبًا للملاحظة، غير أنه مهمل في النهاية. لقد قلنا في مستهل هذه المقدمة إنه لمن الخطر اختيار نمط من الانتاج، كالرواية أو المسرح أو الشعر، لأجل مجرد وصف المواقف والخطاطات التعبيرية التي يُعرض فيها. سيكون اختيارك هذا تجريداً لطرق التعبير ساسية من كل أهمية، وتجريداً للأدب من حقه الذي اكتسبه تاريخيًا في اختيار مقاماته.

صحيح أننا نميز بين الشكل والتقنية والبنية. والبنية هي كما يقول جان روسي «مبدأ فعال وغير متوقع للكشف والظهور. إنها تتخطى القواعد والحلْيات المصنوعة، فلا يمكن اختزالها إلى هيكل أو خطاطة ولا إلى مجموعة من المقومات والأدوات»، ومن هنا فهي «غير

25. لقد القى الشكلانيون الروس وبالخصوص تسانوف الضوء على مفهوم الدلالة الوظيفية التي تميز شكل ووظيفة عنصر السة. نظر كتاب Théorie de la Littérature, Seuil 1965, الذى يجمع النصوص الأساسة للشكلانيين. إن النقد الجديد، في كل صيغه، يهتم بهذه المشكلة ولن نستشهد بكثير من النصوص التى تعالجها، وذلك تجنباً للإسهاب. وسنكتفي بالإحالة على دوبروفسكي. نفس المرجع ص 37، 46، 54 الخ. وقد فتح لنا رومتور ايضا طرقا فى هذا الشان بالتطبيق الذي يقوم به للمناهج البنيوية على الشعر الروماني.

قابلة للإدراك إلا حيث يُرسَم توافقٌ أو علاقةٌ أو خطةُ جذب أو محسّنٌ طاغ أو نسيجٌ من الحضور أو الأصداء، أو شبكةٌ من الاتفاقات»، وهذه كلها «ترابطات تخونُ عالما ذهنيا، ويعمل كل فنان على إعادة إبداعها بحسب حاجاته». (26)

إلا أن رُوسي لا يتحول مع ذلك عن الشكل التقني، الذي يضمنه في مخطط تحليله. وذلك لأن الموضوعات الملحّة، التي تشير إلى طريق الحكم، يمكن أن تكون، في نفس الآن، «خطاطات» شكلية بفضل الوظيفة التي تسند إليها في البناء العام، وبفضل موقعها خلال بسطها، ومراحل بروزها واختفائها وكثافتها أو تناوبها ومساهمتها في إيقاعات المجموع، وعلاقتها الخاصة. وبالضرورة فإن البنيات الشكلية تطابق بنيات الخيال. إن نفس المبادئ الخفية التي تؤسس وتنظم الحياة الكامنة لإبداع مًا تنظّم التأليف أيضاً». (27)

قد لا نجد أصوب من القول بأن هناك وثبة معينة يتمكن منها الشعر في تزامنية تكاد تكون مطلقة. وعلاقاتها المتعددة تشكل في الحقيقة مادة القصيدة. لا تستنفد التقنية الشعر بل على العكس من ذلك، «إن الدلائل اللسانية والإيقاعية والنغمية التي تكوّنه، تجد وراء قيمها الخاصة (وبدون أن تكون هذه لاغية بالضرورة)، في هذه البنية المشتركة، قيمةً جديدة ونهائية وغير موجودة خارج الأثر الأدبي». (28)

تشير هذه الأسطر بوضوح إلى الاتجاه الذي ستسير فيه الفصول الأخيرة من علمنا هذا. وهي توضح أيضا آفاق أبحاثنا اللاحقة. فبمجرد ما ندرك الآليات الأساسية للإبداع ونستهلك اللجوء إلى الأدوات التقنية، ينبغي لنا الدخول إلى «الفضاء الداخلي للغة»، (28) واكتشاف عالم استعاري، ورؤية كيف تعوّضُ معطيات الواقع الإنشاءاتُ التخييلية التي تجعل من الشعر نظام البنيات المحددة لمادتها الدالة الخاصةَ. ولن تكون دراسةُ المجاز، دراسةً منتظمةً، ذلكَ الجزءَ الأقلَّ جاذبية في هذا العمل.

ويمكن لهذه الدراسة أن تقدم جواباً عن سؤال نطرحه منذ الآن. ويتمثل ذلك في رسم حدود حقل من القيود وتحديد حالة شبه مشتركة للصياغة. ألا يعني هذا افتقاد ما تقوم به عزلة الإبداع؟ ألا نعرّض أنفسنا لخطر الحتمية المطردة الذي يحيل أي حرية إلى الإنعدام ويدّعي محو الرابطة التي تشد القصيدة إلى أعماق ذلك الذي أبدعها؟ وهل يمثل أمامنا الأثر الأدبي عملاً فنيا أنجزه وعي منظم، بدون أن يكون تعبيرا عن هذه الضرورة وعن هذا الدفق

26. J. Rousset, **Forme et signification** p XI - XII, XV

هناك خلط صعيف في المصطلحات قد يفهم منه أن هذه الموضوعات الملحاحة تجد موضعا في خطاطات شكلية. وفي الحقيقة، والسياق يكشف عن ذلك الخلط، أحيانا عكسيا أن تعوض هذه الخطاطات إلا أن دورها الحقيقي هو تنظيم الأثر الأدبي في بنية دالة.

27. Paul Zumthor, **Langue et technique poétiques l'époque romane**, klincksreck, 1963, p 56

28. Genette, **Figures I**, p. 209.

البيولوجي الذي يسميه بارط بالأسلوب ؟ وبعيدا عن أن يكون الشعر مستقلا ومنفصلاً عن القصيدة ـ الموضوع الذي يجسده، فهل الشعر ثمرة لسلسلة من الآليات ومجموعة دلائل قد يهيمن فيها الفكر على الكلام الذي يدل عليه ؟ إن هذه في الحقيقة هي المسألة الأساسية التي يمكن أن تلقي بثقلها على جميع مراحل تحليلاتنا. وإن أدق تقدير ممكن لهذه اللحظة، التي يتواجه فيها الكائن مع لغته، سيزودنا بالعناصر الأولى للجواب، ومن هنا يسمح لنا بأن نقول ما نظن أنه هو الشعر العربي.

الفصل الثاني

الشّـاعـرُ في المـدينَـة

I. الجاذبيةُ البغْداديّة

في بداية القرن الثالث هذه، رسخت حركةٌ آتيةٌ من الشرق، للمرة الثانية خلال ما يربو على نصف قرن، هيمنةَ هذا الجزء من الامبراطورية. لم تتوقف الدولة العباسية عند مجرد تثبيت نفوذها، ولكنها قد جعلت قلباً لهذا الجسد الكبير المؤلف بطريقة سيئة فيما هو يسير نحو التحلل. إن إرادة المؤسسين بتمكين الإمبراطورية من مركز فعلي"[1] قد تحققت تحققاً ضافياً. لقد مكن حضورُ الحكومة المركزية العاصمةَ من النفوذ السياسي؛ فبذخ بلاط الخليفة يكسبها بريقاً لما تبلغه بعدُ أية واحدة من المدن الإسلامية الكبرى، والثروات تنمو فيها وتتوزع أو تضيع. ولا يمكن في الأماكن الأخرى إدعاء الإقدام على ممارسة حرفة أنجح مما يحصل هنا.

إن الاستجابة لهذا الصعود قد أحست به إحساساً قوياً باقي المراكز التي تدين للعاصمة، بغداد، بالطاعة، وعلى وجه الخصوص، تلك المدن الواقعة في أماكن قريبة قرباً شديداً. «لقد فقدت البصرة صفة المتروبولية شبه المستقلة التي تمتعت بها منذ تأسيسها، فأصبحت منذئذ مجرد مدينة عادية[2]. والكوفة التي سبق لها أن ساهمت في إقامة هيمنة

1. D. Sourdel, Bagdad, capitale abbaside, **dans Arabica**, 1962, p.252

2. Pellat, EI2, I/1.118, et **Milieu**, p. 47, وعلى وجه الخصوص ص. 48 ينبغي أن نضيف إلى بيبليوغرافية مقالة EI. كتاب أحمد كمال زكي، **الحياة الأدبية في البصرة**، دمشق، 1961.

العراق تعرضت لنفس المصير، رغم ما ساهمت به في انطلاق مُنافستها، بغداد. ولم تفلت سورية من هذه الظاهرة. «فقد ابتدأ عصر مظلم بالنسبة إلى دمشق التي تنتقل إلى مرتبة مدينة عادية» .(3) وسيفكر الخليفة المتوكل في لحظة ما في الإقامة في العاصمة الأموية القديمة، إلا أن مشروعه لم تقيض له الاستمرارية.

إن بغداد تشكل مركزاً جذاباً قوياً، وهي البعيدة الآن عن المنافسة، المستضيئة بأنوار حكم الرشيد الذي لم يتمكن من محو الاضطرابات الخطيرة المترتبة عن المواجهة الحاصلة بين الأمين والمأمون. لقد انضاف السبق الفكري، بسرعة ولكن ليس بشكل مباشر، إلى التفوق السياسي والازدهار الاقتصادي. كان أبو جعفر المنصور يفكر في تزويد عاصمته بهذا السبق. لقد بدأ بالعلماء بطبيعة الحال، بمن فيهم القراء والمفسرون والمحدثون واللغويون... الخ، الذين أقاموا فيها كل الثقافة الإسلامية التي ازدهرت وشعت إلى ذلك العهد بفضل البصرة والكوفة .(4)

كانت بغداد تشهد وسطاً ثقافياً يتشكل مع تشكلها، وهذا ما يفسر سرعة الإنجاز، وشيئاً فشيئاً بدأ هذا الوسط يتنوع، فالأطباء النسطوريون أو اليهود يعايشون العلماء العرب والأدباء من أصول فارسية. إن الحركة منطلقة، وهي آخذة في الاتساع، دون أن يقوم مع ذلك وبشكل فجائي نفوذ بغداد. لقد ظلت البصرة والكوفة خلال النصف الثاني من القرن الثاني مركزين نشيطين. إلا أن الرجال الذين كونتهم في هذا العصر، سيثرون العاصمة. إنهما تفرغان من أفضل وألمع رجال الأدب، الذين يتجهون إلى طلب الوظائف الإدارية ومناصب المؤدبين من الخليفة أو المقربين من النظام. ووجد المعلمون قدرا غير محدود من الفائدة في الإقبال على مساجد بغداد طلبًا لمزاولة التعليم.

وكان الكُتّاب يقبلون بسرعة على الانخراط في النوادي المشهورة. وذلك لأجل اتخاذ إي مسار مهني. وتبين بعض الأمثلة أن بعض المواهب كانت تلتقي في مركز كانت جاذبيته تبلغ الأقاليم النائية. فالجاحظ يلتحق بالمدينة منذ السنوات الأولى من حكم المأمون(5). وكان يهدي أهم كتبه إلى أسمى الموظفين. فقد أهدى كتاب **الحيوان** إلى محمد بن عبد المالك الزيات الوزير والشاعر؛ وأهدى كتاب **البيان و التبيين** إلى أحمد بن أبي دؤاد، وأهدى كتاب **الزرع والنخل** إلى ابراهيم ابن العباس الصولي(6).

3. EI2, II, p. 289.
4. ينظر، الجواري، الشعر في بغداد، ص40 وما يليها، وهو يقدم بعض التفاصيل المهمة.
5. ينظر، Pellat, Gahiz à Bagdad et à Samarra dans **RSO**, vol.XXVII, p. 47 - 67.
6. بيلا، المقال المذكور، ص 50.

وانخرط الجاحظ، بهذا العمل، في وسط ثقافي سيؤثر أثراً جوهرياً في طبيعة كتاباته وفي بنيتها ذاتها. «لقد بدأ الجاحظ في الحقيقة في الجزء الأكبر من كتبه بوصفه كاتباً رسمياً ومضطلعاً بمهمة الإعلان عن القرارات الحكومية ونشرها وتفسيرها، وتبسيط الأفكار الدينية للمرحلة، وهو إذا اقتضى الأمر، يدافع عن العائلة الحاكمة والإسلام والعرب». [7] وإذا كان يستخدم عناصر معرفة هامّة اكتسبها في بغداد، فإنه فيها، وتحت ضغط دوافع متعددة، ينظمها ويشكلها في إنتاج ما. إن النشر الأدبي قد تغذى من ثقافة ما، وهو يترجم أيضا، بفضل نظامه الداخلي، طبيعة العلاقات الاجتماعية ـ الثقافية التي يتميز بها الوسط المستقبل. [8] فجاذبية الجماعية والبحث عنها ينعكسان بعمق على أشكال الخلق.

إن الشعراء، شأنهم شأن العلماء والناثرين، يعرفون ألاّ وجود للفضيلة إلاّ في بغداد. فإذا كان علي بن الجهم بغداديا فإن أبا تمام والبحتري ينحدران من أصول سورية، أحدهما من منجب والآخر من جاسم في حران، وهما لم يجربا حظهما في دمشق. ودعبل يمضي فترة شبابه في الكوفة، إلا أنه يفوز بالشهرة إلى جوار الرشيد، وكذلك الأمر بالنسبة لأبي العتاهية بعد محاولته الأولى للفوز بالشهرة في ظل حكم المهدي. لقد رأت البصرة أبا نواس يتركها كما تركها بكر النطاح والحسين بن الضحاك. والتحق هذا الأخير بالعاصمة حوالي سنة 190 هجرية لكي يصبح نديم الأمين. إن هجرة الشعراء هذه، وهم حريصون على الخضوع لحكم ممتاز، قد واكبت أيضا هجرة الملحنين والمغنيين، إذ أن جزءاً من مصيرهم كان مشتركاً بينهم وبين الشعراء. [9] وهكذا أقامت في عين المكان كل عناصر الوسط الأدبي.

هذه الجاذبية تستتبع، من جهة أخرى، منحى متصاعداً. فهذا شارل بيلاً يلاحظ بحق عند حديثه عن هجرة الموهوبين من الأقاليم، طلبا للمجد، أنه «حتى عهد هارون الرشيد، كان مايزال شعراء نوابغ مستقرين في مدنهم الأصلية ومقتصرين على الإقامة المتفرقة في البلاط. وفي مرحلة لاحقة، وتبدأ من عهد المأمون خاصة، حصل عكس ذلك. وبهذا المعنى فإن مكان الإقامة المعهود والمعتاد لأفضل الشعراء هو بغداد». [10] ففي بداية القرن الثالث هذا، كان من المسلم به أن العاصمة وحدها يمكنها أن تضمن الشهرة، وذلك لأن الشخصيات

7. نفسه، ص 54 و 58، والهامش 1 المتعلق بكتابه الرد على النصارى، الذي الجزء يطلب من الفتح بن خاقان وهو كتاب له «علاقة مباشرة مع الاجراءات التي اتخذها المتوكل ضد اليهود والنصارى».

8. ينظر مقالنا Djâhiz, dans l'Encyclopedia Universalis, V, p. 727 - 729.

9. ولكنهما ليسا مرتبطين ارتباطا مطلقا؛ فالشاعر والموسيقي يتطوران في نفس الوسط، وهما خاضعان لنفس الأوامر، إلا انهما بالامكان ألا يقيما الا علاقات النادي دون ان يؤثر ذلك على إنتاج اي واحد منهما.

10. Milieu, p. 162

الأكثر تأثيرا، ابتداءا من السلطان، توجد بطبيعة الحال في عين المكان. إلا أن هذا السبب لايبدو كافيا. إذ لا ينقص في الأقاليم الحكامُ والقادةُ العسكريون وسامو الموظفين الذين يمكنهم أن يوفروا للمادح حياة رغيدة ماديا؛ لقد كانوا يسعون جاهدين إلى أن يجمعوا حولهم بطانة من رجال الأدب يتخذون موقعاً لهم. إنا نشهد هنا على جهد ينزع إلى اللامركزية كان من الممكن أن يؤدي إلى تنوّع سعيد، لو كان الطموح الوحيد بالنسبة للراعي وبالنسبة إلى زبنائه هو الاقتراب من بغداد وتقليد بذخها. وهكذا بدأ أبو تمام مساره المهني في مصر وفي سورية، إلا أنه عرف التألق في عصر المعتصم، بفضل رعاية أحمد بن أبي فؤاد.

وبدأ البحتري حياته الشعرية وهو صغير السن في سورية. ووجد حاميا قويا في شخص ينتمي إلى قبيلته هو أبو سعيد بن يوسف بن محمد، القائد الثغري المشهور، وكان يحصل فيما يبدو على إعانة شهرية من نبلاء معرة النعمان[11]. وهذا غير كاف له؛ لقد كان ينتظر جزاء بحجم جزاء معلميه. وأين يمكن أن يجد أفضل من هذا الجزاء إلا في بغداد، حيث البريق يبهر كل أحد يأتي من الأقاليم شاباً وطَمُوحاً.

إلا أن كل هذا البريق لا يبدو حاسمًا. فبعد كل شيء، نجد ديك الجن وابن المعذل يتخذان لهما سبيلا مهنيا غامضاً بعض الشيء، إلا أنه مشرّف. فأحدهما في حمص والآخر في البصرة. لكن هناك أسباباً أخرى للجاذبية البغدادية ينبغي البحث عنها في نظام الاحتراف الشعري.

في أي مدينة من مدن الأمبراطورية يتم الفوز بسهولة. وحينما يتبارى كاتب ما مع كتاب صغار، تضيع فرصة الاعتراف بهذا الكاتب بوصفه نداً لكبار الكتاب. إذ أن إجراءات إضفاء الشرعية توجد في العاصمة. وهي التي ينبغي أن يُسلِّمَ لها الإنتاج. إن شاعراً في ذروة مجده يمكن أن يكون دعمه حاسماً، وكذلك الأمر بالنسبة إلى لغوي أو موسيقي وهو يمهد الطريق للحياة في دائرة البلاط. تنسج الأندية شبكة من العلاقات المعقدة بين الكتاب، كما أن هناك موانع تطال هذه الطريقة أو تلك؛ ومراحل التقدم في المسار المهني مقررة بالإجماع، وتشكل موضوع عناية يقظَة. لذلك توجد مجموعة من القواعد يمليها الوسط، ويقوم هو بدوره حكماً وواهباً للشرعية. هذه القواعد تؤثر على الجمهور وهي بالتالي تنظم الإنتاج.

11. انظر Buhturi وهي دراسة متخصصة تقدم سيرة حياة مفصلة عن الشاعر؛ ونحن شديدو التحفظ فيما يتعلق بدراسة الإنتاج الشعري. ينظر السامرائي، **البحتري في سامراء حتى نهاية حكم المتوكل وبعد حكم المتوكل**، جزءان، بغداد، 1970 - 1971.

في بغداد، إذن، يمكن الخضوع للحقل الثقافي[12] وامتلاك بعض الحظ في يوم من الأيام للمساهمة في توجيهه. فكل شيء يُستخدم للبحث الدؤوب عن فرصة لاحتلال موقع في واحد من مواقع القوة هذه. إن هناك من يحاول احتلال هذه المكانة عبر المواجهة مع شاعر ذائع الصيت، أو بالمشاركة في مبارزة تفضي إلى شهرة. إن الشاب الطموح يمكنه بفضل هجائية، أو إحدى مبارياته التي يشارك فيها شعراء عديدون حول موضوع معين، أن يحظى بنظم قطعة تلفت النظر. وسواء أكان محتمياً بمن يكبره من المرموقين أم بمن ينافسه، فإنه يدخل في صراع ويبادر إلى المشاركة في معركة من المعارك الأكثر صعوبة. وذلك لأن مثال الانتصارات الباهرة لا ينبغي لها أن تخدع. إن تمركز شعراء بأعداد كبيرة في بغداد يجعل البحث عن الانتصار مضنياً. ومن جهة أخرى فإن الآثار الأدبية لا تُدَوّنُ دائما وإنما هي تنقل مشافهة، وعلى الكاتب نفسه نشرُها. إن وسائل ذلك عديدة حقاً. وينبغي فوق ذلك أن يكون المعنيُّ بالأمر في وضع يسمح له باستعمالها، وهذه ذريعة أساسية للالتحاق بالعاصمة في شكل زيارات من حين لآخر.

ومن جهة أخرى فإن بلاط العباسيين لا يقارن ببلاط سابقيهم من الأمويين. إن اتساع التنظيم والهرمية وصرامة الألقاب والصفات ودقة الاحتفالية تكسب البلاط سمات لم تكن معروفة من قبل. ففي دمشق كنا نجد المقر السياسي لطائفة منغلقة على العنصر العربي السوري، التي تهمش مجتمعات منسجمةً وفعّالة في العراق والحجاز. وكان لهذه المجتمعات نشاط أدبي مستقل، حيث كان بإمكان الشاعر أن يعرف الشهرة وهو بعيد عن دمشق أو وهو يكتفي بزيارات متباعدة.

ومقابل هذه التعددية السابقة للمراكز الثقافية، هناك هيمنة تعقبها لمركز حضري قوي، لا يكاد يجد المرشحون للفوز خارجه أي حظ. وإن المصادر التي نتوفر عليها تعبر بحق عن هذا التفوق المطلق الذي يجعل بغداد وحدها في الذروة. وهكذا فإن كُتّاب السير وصانعي المختارات والمؤرخين[13] ومؤلفي كتب الأدب يهتمون خصوصاً، مع استثناءات نادرة، بما يحصل أو يقال في البلاط البغدادي أو في الأندية التابعة له، لأن الحلقات الخاصة

12. بمعنى غير العاصمة.

13. إن مثال كتب التاريخ التي تهتم بالخصوص بسير الحكام امر شبير. وكتابة التاريخ الإسلامي، الذي عرف في هذا القرن الثالث الطبري أكبر إخبارية، تعكس بالضبط ملامح مجتمع ارستقراطي واقطاعي في كليته منتظم حول طبقة مهيمنة تعلن أنها المعبرة عن الدين الرسمي والحامية له.

تكثر حول شخصية لها منافذ إلى السلطان، وتجني من وراء ذلك الصيت والأهمية. ولكن لا ينبغي الاعتقاد في تفكك حقيقي للمركزية. فنفس الرجال المشهورين يترددون على البلاط الامبراطوري، وبيوت ذوي المناصب العليا. ومن هذه البيوت إلى البلاط تَرْتسمُ هذه الخطوة التي يحاول اجتيازها الموهوبون من الشبان. وبهذا يتبنْينُ الوسط الأدبي شيئاً فشيئاً في مجموعات تتناقص أهميتها، تبعًا لخطاطة التنظيم الاجتماعي والاقتصادي.

II. الشَّاعِرُ دَاخِلَ البِنْيةِ الاجْتمَاعيّةِ ـ الاقْتِصَاديّة

o

لقد كانت وضعية الأفراد، دون أن نستثني عشيرة الخليفة والعائلات الوزارية الكبرى، متسمة بالاضطراب. إن الثبات الواقعي للتنظيم الاجتماعي ـ الاقتصادي وللعلاقات الطبقية القائمة بين أعضائها لهو في الكثير عرضة للاختلال بسبب اختلال المصائر والصفة غير المتوقعة لمسارها. فثبات البنيات تقابلها إذن مرونة معينة في ترتيبها. ولكن لا مجال للانخداع، في هذا الصدد، بأن هذا الاختلال ينبغي أن يفهم على المستوى الفردي وحسب. فإذا كان النمو الاجتماعي، على سبيل المثال، ملموساً وملحوظاً بالنسبة لبعض الشرائح الاجتماعية من السكان المستفيدين من التمدن، فإنها لا تزحزح على الإطلاق تلك الخطاطة الاجتماعية في كليتها. إنه ناتج في أغلب الحالات عن تقدم وتقهقر مباغتين ناتجين عن حركة متشابكة لمعطيات عرقية أو سياسية ـ دينية أو شخصية. وهو يقدَّر انطلاقاً من أحوال خاصة قد لا تخفي الوضع المشترك. فلا ينبغي إذن أن تشغل انتباهنا أمثلةُ النجاح الفائق السرعة.

إن طرق توزيع الثروات، وإمكانية الحصول على الغنى بواسطة نظام الإقطاع وإيجار الأراضي وغيرهما من الهبات، هي العوامل الأولية للهرمية الاجتماعية. فحول عائلة الخليفة التي تمارس الحكم بطريقة مطلقة، يشكل الوزراء والكتاب السامون وذوو النفوذ من رجال الدين والقواد العسكريون والولاة، الطبقة الحاكمة. وهي تجلب مداخيلها من الملكيات العقارية التي كانت تسعى إليها بنَهَم ومن إجار الضرائب[14]. إن غياب رقابة حقيقية يترك كامل الحرية للموظفين الماهرين حتى لا تتجاوز مكائدهم حدا معينا. والتعيينات في المناصب

14. هذه الواقعة ليست حديدة وهي صالحة لعصر بني أمية ينظر 545 ـ 544. **Histoire de la Littérature arabe. III p.**
«إن السحلات الطويلة للضرائب العقارية التي وصلتنا عن مرحلة المامون والمعتصم هي علامة على وفرة الغلال». 10. **Buhturi**.

الأوفر دخلا تتم بقرار السلطان وحده أو أعوانه الأقربين. هكذا يمكن أن تتكون ثروات طائلة[15]. والشعار هو الوصول بكل الوسائل إلى الرفاهية إن هو لم يكن إلى البذخ. ويبعث تسابق الكبار على الأملاك ردودَ فعل يتواصل تقليدها، فكل عشيرة ترتبط بزمرة من الأتباع يكون عددها خاضعاً لنفوذ الزعيم.

هذا النمط من العلاقة يجعل المواجهة بين الأعراق محتدةً احتداداً شديداً. إن العرب والفرس والترك متحلّقون حول سلطة لا ينازعون فيها بشكل حاسم، غير أنهم مصممون على مساندتها للاستفادة منها استفادة جيدة وللتمكن منها فعلياً يوماً ما، وقد انصرفوا إلى الصراع حول مراكز النفوذ الذي سيؤدي إلى انهيار السلطة المركزية. فإلى جانب التصفيف الأفقي للطبقات، يتراصّ تنظيمٌ عمودي لمجموعات قائمة على المصالح بشكل لا يلغي التصفيف الأفقي الآنف الذكر. وهي تشكل منافذ كثيرة للصعود إلى المراتب العليا في المجتمع، أو أنها توفر بحسب الأحوال محرد إمكانات العيش. وذلك لأن التمييز الأساسي للطبقات يعود إلى الظهور ضمن كل مجموعة. وهذا التمييز يترك الأرستقراطي العربي والوزير الفارسي الأصل والقائد التركي أيضاً بعيدين عن الشعب الذي يمثلون تنوعه العرقي. إن التوترات الاجتماعية هي بهذا مختزلة لصالح النزاعات الإثنوسياسية، يساهم فيها أناس ذوو أوضاع مختلفة. إلا أنهم أصحاب تصور لمشروع مماثل سينطلقون فيه من حوافز مشتركة.

وبهذا تفسر هذه المرونة التي تحدثنا عنها بصدد البنيات. تقوم بين القاعدة والقمة تحالفات يمكن أن يستفيد منها الأشخاص، بشكل متفاوت مع ذلك، إلا أنها لا تستطيع تكسير تفاوتات المجموع، أو الإيهام بوجود مساواة في الحظوظ،[16] على غرار ما يؤكّد أحياناً. إن انسجام الأقلية الحاكمة واستمرار سلطتها وحصر مزاولة هذه السلطة على وجه الخصوص في أعضائها، يمنعنا من التفكير في تلك المساواة في الحظوظ. وبمجرد تجاوز الخط الذي تعنيه القرابة الدموية مع الخليفة، لاشيء يظل، من جهة أخرى، ثابتاً في تشكيل الشريحة المحظوظة، كما أن النوايا الحسنة للسلطان وضغط الأحداث تغيرانها على مهل.

وتحت هذه الشريحة توجد الطبقة البرجوازية المتكونة من ملاك الأراضي والتجار والموظفين وصغار قادة الجيش... إلخ. إننا نميز في هذه الطبقة مجموعتين منسجمتين،

15. إن الدراسة التقنية لتوزيع الثروات والسياسة الاقتصادية للنظام الخليفي تنتظر من ينجزها، ومن البديهي أن الأفكار العامة التي نقدم هنا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تسد هذا الفراغ؛ وهدفها الوحيد هو إبراز وضع الشاعر.

16. ينظر بصدد التنظيم المزدوج الأفقي والعمودي للمجتمع، الفصل الثالث من هذا الكتاب.

وهما مجموعة التجار وجماعة الكتاب الذين تجمعهم مصالح وأنشطة وسلوكات متماثلة. تشكل البرجوازية القاعدة الثابتة للنظام، وتضمن رفاهيته الاقتصادية وتمد له يد العون المالي وتزوده بأوفر حصة من أطره الإدارية. ويشكل المجموع مجالاً لدعم العشيرة الحاكمة، أي مدخلاً إلى النجاح، حيث تُنتظر هبَة مباغتة ترقي إلى الصف الأول إنساناً قد كان في السابق غنياً. ومع ذلك فإن الفرد، أو العائلة، الذي قد يستفيد من هذا الارتقاء، يمكن أن يجرد منه بنفس المباغتة. إن الوجه الآخر للثروة يترصد هنا كل أحد، بدءاً من الوزير القوي إلى أصغر شاعر أو كاتب.

وإلى هذه الطبقة ينتمي جوهر النخبة المثقفة. وهي تضمن التوصيل التدريجي للدلائل الاجتماعية والثقافية التي تجعل أناساً من نفس الوضع يتعرفون على بعضهم البعض. إن القيم الأخلاقية والعادات والمواقف الذهنية والطريقة المعينة لفهم الحياة وعيشها[17] تشير إلى استمرارية، وتشكل موروثاً تلقته الأجيال المتعاقبة. وهكذا يخضع اكتساب هذه الخصائص للنفاذ إلى الوسط كما يتم وصفه. وحتى الثروة المكتسبة بطريقة سريعة وتقلد مسؤوليات هامة لا يضمنان القبول في هذه الحلقة من الرجال الأثرياء والمثقفين[18].

فالشريحة الحاكمة والبرجوازية الراقية، يتخذون الشعراء لخدمتهم[19]. يتعلق الأمر حقا هنا بعلاقة سيّد بعبْد، تربط شخصاً سامياً بمادحه. وهذا المادح بشكل جزءاً من الأتباع، وهو لا يندمج في طبقة ما. فلا توجد مجموعة متألقة من كتاب يتخذون لهم موضعاً باعتبارهم كذلك في النظام الاجتماعي. إن الشاعر، وهو من أصل متواضع في أغلب الأحيان إلا أنه مستخدم بالضرورة لدَى فئات المجتمع المستهلكة للثقافة، يستخدم هذه السلالم العمودية للارتقاءات التي أشرنا إلى وجودها. فمؤسسة حماية الأدب تضمن وجوده وتحدد قواعد نشاطه، فضلاً عن أن حُماةَ الأدب في هذه المرحلة هم في نفس الآن رجال سلطة ورجال أدب. ولهؤلاء تأثير كبير في الحياة الأدبية. والكاتب الذي يقدم على المغامرة نحو المجد والثروات الأرضية ينبغي له أن يقدم على ذلك اعتماداً على مساندتهم.

إن وسط النخبة هذا، بفضل انتظامه الداخلي، واللغة التي يفرضها على المبدع، والمواضيع التي تطلب منه معالجتها، يجعل من الثقافة مجالاً محفوظاً، ومن الإنتاج الشعري تمريناً مدرسياً.

17. تفكر، على سبيل المثال، في **الظرف والظرفاء**.
18. ستطبق هذا خصوصا على الجنود الترك من الحرس الخلفي.
19. يصدق هذا على الناثرين أيضا وينطبق بصفة عامة على العلماء.

لا نستغرب إذن من رؤية أناس منحدرين من أصول شعبية يستوعبون هذا المثال الثقافي ويتفرغون لخدمته. والحال أن الشعب غائب عن التنظيم السوسيوأدبي، ولا يعترف أي واحد من منابعه. والحال أيضا أن اضطرابات ناتجة عن بؤس إنساني ساحق تأتي لتنكسر، خصوصاً، على بنيات مربحة للفئات المحظوظة وحدها.

إن كتابة التاريخ الإسلامي قد تركت لنا صورة مثالية عن هذا القرن الممتد من مجيء العباسيين حتى اغتيال المتوكل. فالنظام والاستقرار يضمنان حياة اقتصادية مزدهرة، ويسمحان بازدهار الزراعة والتجارة. إن نظاماً مطلقاً وتسييراً حكيماً على وجه العموم، يمكنان الحكام من العيش في بذخ مثير. فالنفقات الخيالية المكرسة بالخصوص لبناء قصور أو إقامة حفلات الأعراس الغريبة مذكورة في الكتابات المتباينة. وتعتبر مرحلة حكم المتوكل، حسب الرأي المتداول، واحدة من المراحل الأكثر ازدهاراً. وفضلاً عن أنها خلقت ذكرى مؤثرة جدا عند أولئك الذين عاشوها، فإن نهايتها تشكل علامة على بداية مرحلة طويلة من الاضطرابات والتدمير[20].

إلا أننا لا ننسى ما يخفيه هذا الإشعاع الظاهر. وسواء أتعلق الأمر بالحركة الإيرانية التي قادها بابك، وهي المعادية للعائلة الحاكمة وللعرب وللمسلمين، أم بثورة الزنج التي قادها العلويون وقادت الامبراطورية إلى حافة الخراب، أم أخيرا بموجة القرامطة الناتجة عن مطالب الفلاحين، فإن القرن الثالث هو قرن محاولات يائسة دامية، ولكنها فوضوية قامت بها الفئات الدنيا من السكان لرفض النظام الاجتماعي الذي كان يسحقها، وكان، فوق ذلك، يتجاهلها تجاهلاً يكاد يكون كُليا. إلا أن المحاولات لا تثير أبدا إلا أصداء معادية في الكتابات التي وصلتنا. إن تاريخ الأدب يتمتع بحكم لا يغتفر الهزيمة. فالمنهزمون يجدون لهم فيه موضعاً وهم يتلقون إذلال المنتصرين. ونحن نعرف حكم الشاعرين أبي تمام والبحتري، المنحدرين من أصول شعبية، على هذه الثورات. فإذا كنا لا نستطيع أن نلومهما على كونهما مداحين بمقابل، فإننا قد نستغرب من كون المجاعة والأوبئة وشروط الحياة القاسية لم تولّد كلها نفساً شعرياً جديداً.

لا أحد من الكتاب ينهض ضد مطالب مصلحة الضرائب وبذخ البلاط الخليفي وقساوة ممثلي السلطة المركزية والثروات الفاحشة للموظفين السامين[21]. لا أحد يطالب

20. لقد تغنى البحتري بتألق هذا الحكم وبذخ سامراء، وهو يحن إلى ذلك حنينا عميقا.

21. Blachére, Mutannabi, p. 4.

بمزيد من العدل. تلك هي ملامح نظام يرغب الشاعر في الاندماج فيه بطريقة أو بأخرى. ويفسر هذا الوضعُ الثباتَ المدهش للأدب العربي، في أشكال أبدية على امتداد قرون. إن تعبيراً أدبياً جديداً يقتضي مجموعةً اجتماعية مختلفة تختاره وتفرضه[22]. فليس بالإمكان الاندماج في تنظيم ما انطلاقاً من هذا الموقع مع رفض تُجاهه للتبعية. وبالنتيجة، فما كان بإمكان شعر في خدمة الفئة الحاكمة إلا أن يكون مقيّداً تقييداً شديداً من قبَلهَا. إن له، كي يروج، هامشا ضيقا حدده أولئك الذين يستعملونه لخدمتهم.

III. تطوُّر حمَايَة الأدَب ووظيفَة الشِّعْر

إن الشخصية الثرية والمتمتعة بالنفوذ، التي تشجع إنتاجاً ما، يمكن أن تُؤطِّر في علاقتها مع حركة الإبداع بطرق مختلفة. سينجز فعل الإنتاج بكيفيات مختلفة، لا تنفي مع ذلك إحداها الأخرى، وذلك تبعاً لرعايته، سواء أكانت عائدة إلى حماية الأبهة أم حماية سوسيوسياسية أم حماية أدبية خالصة. إلا أن أشكال الحماية ليست هي وحدها المحددة لطبيعة العلاقة التي تربط الشاعر بحاميه. إن تأثير الحامي يقاس بالموقع الذي يخص به المجتمعُ المبدعَ. ولا يمكن أن نميز أحدهما عن الآخر دون أن نبسط من الآن نفسه المشاكل، حيث نجد في المجال العربي أن الدور الذي يضطلع به الشاعر يوضح الطبيعة الواقعية لتطور حماية الأدب ويسمح بفهمها بشكل أفضل[23].

فلنأخذ كأساس تلك الخطاطة التي يقترحها صالح الأشتر، الذي يلخص ما اعتيد على كتابته بهذا الصدد فيقول: «إن الحماية قد وُلدَتْ حقاً قبل القرن الثالث. إنها موروث عهد ما قبل الإسلام، وهي بدون شك قديمة قدمَ الأدب العربي نفسه. وهي لم تتطور قط رغم أن دور الشاعر قد تغير كثيرا»[24]. نجد هنا خلطاً خطيراً يتمثل في دراسة وظيفتين اجتماعيتين تتعلق إحداهما بالأخرى تعلقاً دقيقاً. فحينما يعتبر الدارس أن هناك وظيفتين اجتماعيتين تتوقف إحداهما على الأخرى توقفا بالغا، فإنه يزعم ضبط تطور في إحداهما

22. نحيل على مقال بيربورديو. Champ intelectuel et projet créateur, dans **Temps Modernes, n 246**. ويحتوي المقال على استشهادات نفيسة ل ز ويليامز ص. 870. هـ 2

23. يدرس **Histoire de la Littérature arabe** الجزء الثالث ص من 544 إلى 551 شكل خاص حماية الأدب والخلفاء الأمويون ولا يغفل الربط بين تطورها ووضع الشاعر.

24. **Buhturi**, p. 23

ونفي هذا التطور عن الأخرى. إلا أن الاشتر يلاحظ: «لقد كان الشاعر في العصر الجاهلي المعبر عن قبيلته ومجدها»[25]. إنه يعترف، إذن، أن الشاعر يتخذ له موضعاً في سياق سوسيولوجي محدد وأنه يحتل موضعاً محدداً في البنيات الاجتماعية باعتباره عضواً في مجموعته والمتغني بأمجادها. لا نستطيع حينئذ أن نتحدث عن حماية، حتى وإن كانت هناك حماية خاصة وعطايا مخصوصه تسلم إلى المنافح الغنائي عن قضية ما. فالحماية لا ينبغي أن تختلط بمواقف السخاء، كما لا ينبغي أن يتم اختزالُها، تلافياً لطمس حقيقتها.

و الواقع أن الشاعر في الجاهلية يوجد بيولُوجيّاً في موضع مَنْ تجب حمايتُه، فوظيفته الطبيعية هي أن يقول أشعارا وأن يكون لسان عشيرته. إنه يغترف لغته من المحيط السوسيوسياسي والديني والأخلاقي واللغوي الذي يقيده تقييداً صارماً. فهو يجد نفسه مُرغَماً على قبول معايير تعبيرية ملزمة، ودوره الأساسي هو التعبير عن هذه المعايير وجعل نفسه المعبر الملزوم بها. إن الشاعر، وهو مخصوص بالرعاية والجزاء والتشريف مقابل الخدمات التي يؤديها، لهو عضو نشط في عشيرته وليس مجرد موضوع سخاء شخصي.

ويتابع الأشتر قائلاً: «ومع مجيء الإسلام يصبح الشاعر مدافعاً عن العشيرة الدينية الجديدة ومضطلعاً، خلال حكم الأمويين، بمهمة الدعاية للعائلة الحاكمة أو الأحزاب المعارضة»[26]. ماذا يعني هذا؟ ها نحن نواجه من جديد ذلك الخلط الذي سبقت الإشارة إليه، لأن الاهتمام يتجه إلى طبيعة الوظيفة وليس إلى الشروط التي ترسخها. ومن جهة أخرى، فهل تغيرت هذه الوظيفة؟ لقد كان الشاعر في السابق مدافعاً عن القبيلة، ثم أصبح مدافعاً عن عشيرة آخذة في التوسع، ثم أصبح فيما بعد مدافعاً عن عائلة ممسكة بزمام السلطة وساعية إليها. والمهم أن نلاحظ أن الرابطة العضوية التي تربطه إلى جماعة ما أصبحت تضعف بشكل متزايد، لكي تخلي المكان لعلاقات من طبيعة مختلفة.

صحيح أن التطور بطيء[27]. إن نمط الشاعر القبلي، في القرن الأول، يخلد دوره كشاعر متغن بالأمجاد، ويحتفظ بوجوده القوي. إلا أن البحث عن المجد والثروة التي كان

25. Buhturi, p. 23

26. Buhturi, p. 23

27. Histoire de la Littérature arabe, III, p. 547 - 548.

«أحدث اعتلاء الوليد بن عبد الملك عرش الخلافة (من 86 إلى 96) تغييرا طفيفا في مفهوم حماية الأدب والفن، فقد ظل هذا الملك يحتفظ بهؤلاء الدعاة ومدعمي الحكم الذين هم شعراء النسعة المراقبه، ويخيل إلينا مع ذلك، أننا نتبين بدلائل عديدة، أنه كان يقدر كونهم أشخاصا تعد قرائحهم أو نزاعاتهم مصدرا للتسلي».

يجنيها في السابق عبر قبيلته يفرّد مصيره. وشيئاً فشيئاً أصبح الدورُ المطروح يعتبر في أسوإ الأحوال ملاذاً لشعراء الصف الثالث. إن واضعي المنتخبات، وبالخصوص بن رشيق في دراسته حول التكسب، [28] قد أحسوا بذلك إحساساً قوياً. فإذا ظل الشاعر فخوراً بأصله ومؤكداً لذلك على الأغلب في قصائده الفخرية والهجائية أو عن طريق الصدفة في قصائده المدحية، فإنه على علم بأن هذا يصبح غير كاف لتمهيد مسار مهني وتتبّعه حتى النهاية. وقد عملت مركزية السلطة على أن تعقُب الوحدات القبلية أو حتى الاتحادية مجموعاتٌ كبرى تتداخل فيها مجموعة من الملامح الاجتماعية والسياسية والدينية المتميزة، بهذا القدر أو ذاك، ولكنها متضامة داخل ولاءات معينة.

ينبغي للشاعر أن يخضع لنظام جديد من الأشياء، وهذا ملحوظ حتى في تطور الأجناس والأغراض. وهو يتخلى عن قناعاته الشخصية أو يكيّفها بكثير من المرونة لكي يحصل على التشجيع والحماية والفائدة[29]. وهذا يفسر في الكثير ضعف الروابط الأصلية والتغير المتدرج الذي طرأ على الشعر بالإشارة إلى الأشكال الدخيلة للحساسية الفارسية على وجه الخصوص، وهي التي لم تتمكن طرائقها من التلاؤم مع قواعد الإنتاج العربي الأصيل. يشار أيضاً إلى حياة البذخ والانحلال التي كانت قائمة وكان ينغمس فيها الشعراء. كل هذا لوحظ، طبعاً، بوصفه علامة على تغير عبقرية أصيلة، إن هو لم يكن طعناً موجهاً في عروبة مهددة بعدوى الكونية[30].

نحن لا ننكر أن التقاليد والأعراف الفارسية كانت قد تسربت عميقاً في أوساط النخبة: فالكثير من أعضائها يتحدرون من أصول إيرانية. والشريحة الخليفية العباسية كانت تتبنى الاحتفالية المستعملة في الامبراطورية الساسانية. [31] إلا أننا نريد أن نؤكد أمرا بديهيا، وهو أن تطور الأخلاق، وبروز سلوكات جديدة، وتغير الأفق الثقافي، تفسر أولا وقبل كل شيء بتطور المدنية *citadinité*، التي هي ظاهرة اقتصادية ذات طابع عام. إن الحركة العمرانية

28. لا يستعمل مع ذلك هذا اللفظ، ينظر ما يلي في هذا الفصل تحليلنا لوضع الشاعر.

29. إن مثال أبي تمام والبحتري اللذين يحرصان على إخفاء تشيعهما لشيء معروف عنهما. إن الثاني يتظاهر بالأخذ بالاعتزال تحت حكم الواثق ذاكرا في إحدى قطعه **الكلام المخلوق**، قبل أن يفر من حكم المتوكل واللجوء فوق ذلك إلى القاضي الكبير ابن أبي داؤد. ينظر **أخبار البحتري**، رقم 71، ص. 123.

30. لا وجود لكتاب في النقد العربي لا يبدأ بدراسة للوسط ولا يتحد هذه الأطروحات بقليل أو كثير من الحيوية، مادة الاتهام؛ سنلاحظ أن هذه الحجج تقدم في كل لحظة من لحظات التاريخ التي الأمم العربية قد تلقت فيها تأثيرا أجنبيا؛ إن مراحل الاستعمار ثم الاستقلال قد عرفت ازدهارها بقوة ملحوظة في صيغة حديثة للصراع المناهض للشعوبية.

31. قراءة **كتاب التاج** مفيدة بهذا الصدد. و نجد فيه ترسخ حرص أي فرد أو أية مجموعة سائدة على رسم الحدود وعلى تراتب السمات الاجتماعية؛ إن حماية الأدب كما تمارس من الآن، تجد فيها بطبيعة الحال مكانها.

قد يسَّرها استيعاب عناصر الحضارة السابقة، ولا تعود إليها هي وحدها. ففي عاصمة مثل بغداد لم يكن هناك مناص من ميلاد نمط من الإنسان يصبو إلى حياة مختلفة. وسواء أكان عربياً أم لا، فإن الشاعر أصبح مدنياً وأصبحت حماية الأدب في أشكالها التي تخصها، متطابقة مع ما أصبح عليه الشاعر، بعد أن كان مهيئا لدعوته كي يتقلد وظيفة لم تعد تضمنها له البيئة القبلية البالغة التصدع. إن الاعتماد على تأثير الانحلال، لتفسير واقعية اجتماعية، يعود في نهاية المطاف إلى إنكار حَل إمكانية تطور أصيل لمجموعة إنسانية مطالبة بتخليد أصالة محددة بصفة نهائية.[32]

انطلاقاً من هنا نقبل تحليل الأشتر حينما يعالج العصر العباسي ملاحظا أن «الدعاية السياسية أسندت إلى الدعاة. فالشاعر الرسمي قد أصبح نديم حامي الأدب، مع كفه عن أن يضطلع بدور هام في الدولة».[33] يبدو التطور في هذا القرن الثالث منتهياً. وحينما يخوض الشاعر في نزاع فإنه يقوم بذلك إلى جانب حاميه، بغض النظر عن أفكاره الشخصية. أما حينما يخوض وحده في نزاع فإنه يتحمل مسؤوليته الكاملة عن موقفه. إن انتماءه القبلي أو اقتناعه المذهبي على مستوى الفكر، لا يستطيعان وحدهما أن يفرضا شاعراً لمجرد تحققهما. وحتى حينما يتوجه إلى الدفاع عن هذه العشيرة أو تلك العقيدة، فإن نفوذ الشاعر يبدو منذ الآن محدوداً حداً. فهو لم يعد يقدم نتاجاً للمجموعة التي يلزمها نتاجه، لأنه لا يحمل أية رسالة ولا يمثل أية قوة.

ومن جهة أخرى، فإن مقتضيات المسار المهني للشاعر تلزمه بكل المساومات. نحن نعرف جيدا نقاط ضعفه حتى نعتقد في فعاليته. فعمارة بن عقيل يمدح المدعو الربيعي وهو من تميم. ومن يستطيع أن يعتقد في جدية البحتري باعتباره معتزليًا وسنياً وشيعياً بحسب الظروف وبحسب مهارات التقنية التي تبلغ حدَّ العهارة؟ إن دعبل الشيعي المتحمس يكرس قصائد عنيفة جدا وصائبة للعلويين. إلا أنه لا ينسى مصالحه ويعرف حيث ينبغي له أن يتوقف لكي يفوز، رغم كل شيء، من العائلة الحاكمة بجزاء على عمل هين.

ومع ذلك يمكن التغاضي عن مزاجية الشاعر في حدود ما يكون ممثلاً وحده، مسلياً مطلوباً أو مداحاً متكسباً. إن مهرج الملك يمكنه أن يتوجه بجفاء إلى سيده. وأسوء ما يمكن أن يناله هو الجلد جزاء عن خبثه. وإذا دافع عن عشيرته وأعلن انتسابه إليها فذلك لينال عطاءات أحد المنتمين إلى نفس قبيلته، الذي يشغل منصبا هاماً و يجامله لغرض ما. وكثيراً ما يقدم أبو

32. وهو موقف ما يزال شائعا إلى اليوم.
33. Buhturi, p. 23

تمام، مثالاً على هذا.

إن صورة العزلة التي تحيط بالكاتب نجدها عند الشاعر الوحيد الذي يمكن أن يقال عنه إن الاستجداء لا يشوه إنتاجه الأدبي، ذلك هو علي بن الجهم العربي، وهو يعلن بقوة عن ذلك، والخراساني المنوه بالدور الهام لوطنه في إقامة الدولة، والسني الذي يهجو الفتنة المعتزلية، الخافتة حقاً، وهو مع ذلك يظل متعلقاً تعلقاً شديداً بشخص المتوكل، رغم أنه كان سبب معاناته مدفوعاً بالدسائس الشيعية. وقد نظم، إثر اغتيال هذا الخليفة، قصيدةَ وداع ممضة ومؤلمة، ولكنه في كل الأحوال كان يعيش مصيره وحيداً. ومن خلاله لا نواجه عصبيّة ولا عقيدة، وإن كانت عائلته ذات مكانة مرموقة مع ذلك، فقد شعر بالمصيبة، فماذا يَستطيع فعله إزاء سلطة تتصرف بمحض هواها؟

ومن جهة أخرى، فكيف يمكن أن نعد في صف هذا الأدب عدداً كبيراً من الشخصيات التي لا يستغنى عنها: فكيف يمكن البقاء بعيدا عن العظماء وعطاياهم؟ وكيف يمكن توصيل الأصوات إلى الآذان خارج نواديهم؟ ففي هذا الوسط من المدينية الراقية تصنع التحالفاتُ المتغيرةُ القائمةُ على المصلحة المصائرَ كما تبطل هذه المصائرَ التي تحتويها بنية ثابتة تعود إلى القوانين التي تتحكم فيها، إن هي لم تكن تعود إلى الأفراد الذين يكونونها. فلا يستطيع الشاعر أن يدعي الانفلات من النسق الذي يمكنه هو وحده أن يستقبله باعتباره شاعراً، يحدد علاقته بأثره الأدبي.

وحينما يذهب الجاحظ إلى أن وظيفة الشاعر أقل أهمية من منزلة الخطيب[34] فهو إنما يدلي بتقويم سياسي، يبين من خلاله أن الدعاية المستخدمة لمصلحة عائلة حاكمة أو عقيدة لم تعد مقصورة على الشاعر المطرب وحده. إن هذه المهام أصبحت تسند إلى الكتابات النثرية. فحينما فقد الشعر بعده التاريخي لم تعد حتى الإحالات على الأحداث والاعتقادات تضمن له الوظيفة السوسيوسياسية. إن تطور الكتابة التاريخية والفقه المحافظ ورسالة العقيدة يحصر بشكل حاسم مجاله. لقد تطور النظام الديني الذي أصبح معالجاً بطريقة مختلفة، كما أن حماية الأدب قد تغيرت من حيث الطبيعة ومن حيث الاتجاه على وجه الخصوص. ولم يعد الشاعر منتدباً من قبَل مجموعة للاضطلاع بوظيفة مضبوطة. إن حاميه، أو مشغله بعبارة أصح، يسند إليه مهام أخرى، أو بالأحرى لم يترك له من مهامه إلا البعض. ومن ثم ينبغي له أن يندمج، لكي يعيش، في نسق، إلا أنه يتحمل وحده وضعه فيه.

34. ننظر ما يلي في وضع الشاعر في الصفحة الموالية.

وكرد فعل، فإن ممارسة حماية الأدب قد تغيرت، وبرز نمط من حماة الأدب في الفترة التي نهتم بها، وكمثل ذلك رجال السلطة المتعاطون هم أنفسهم للأدب. من هذا القبيل نجد ابن الزيات وابراهيم بن العباس الصولي والأخوين ابن وهب وآخرين، الذين هم معلمو فن الترسل وشعراءٌ يقيمون علاقات متصلة مع زملائهم في ميدان الآداب الجميلة، ويتبادلون أبياتاً شعرية ويحفزون مدائحهم ويوجهون، عند الحاجة، موهبتهم، ويذهبون إلى حد فرض أسلوب معين سنعود إلى دراسته. إنهم يقرأون آثارهم الأدبية الخاصة خلال اجتماعات منظمة دافعين بهذا إلى خلق نواد حقيقية. فإذا كان الخليفة يستقبل بدون تمييز شعراء من كل الاتجاهات الأدبية، فإن حماة الأدب يقوّمون وينتقون ويعبرون بحرية أكبر عن أذواقهم. إنهم يتخذون موقفاً من الخصومات، وهم إذا اقتضى الأمر يشاركون فيها. إن الحامي ليس موضوعاً للثناء ومصدراً للأعمال الحسنة فقط، بل إنه يساهم بالتأكيد في الإبداع. وهو يشخّص حماية الأدب وينوعها ويوجه نسقاً أصبح هو منظمه الأساسي.

IV. وضْعُ الشّاعِر

لقد تمكنا من أن نرى مقدار تغير وضع الشاعر في المجتمع. فيحنما اندمج الشاعر في بنيات اجتماعية مختلفة وسعى إلى إقامة علاقات جديدة مع الأوضاع الجديدة، وجب عليه نتيجة ذلك أن ينتج نمطًا من الأدب المستجيب لوضعه.

إن وظيفة الشعر نفسها قد تغيرت، والجاحظ يعبر عن هذا جيداً، وذلك عند مقارنته بين مهام الخطيب ومهام الشاعر. لقد خسر الشاعر الأولوية التي كان يتمتع بها بمجرد الكف عن تمجيد قبيلة والدفاع عن شرفها وعن الحفاظ على تاريخها، موجهاً اهتمامه من الآن نحو مصلحته الشخصية.[35] إنه لم يعد المعبر الرسمي، ولكنه أصبح متضرعاً ويدفع بفنه إلى مرتبة ممارسة تقوم على محض التسلية. إن الشعر كان منحط القيمة بقدر ما كان معروضاً بمقابل. هذا التردي أصبح موضع إحساس قوي. بحيث أن ابن رشيق سيتبنى نص الجاحظ[36]. ونحن بدورنا نشاطرهما، لهذا السبب، هذا الإحساس حينما نرى المتوكل، وآخرين غيره، يعاملون مادحيهم بقسوة.

لقد توصل سعيد البستاني من جهة أخرى، وهو يدرس الوسط الأدبي في النصف

35. **البيان و التبيين**، الجزء الأول ص. 241.
36. **العمدة**، الجزء الأول، ص. 82 ـ 83.

الثاني من القرن الثالث، إلى نفس الخلاصات. كتب يقول: «إن الشعر كان قد فقد بريقه، والشعراء لم يعودا يتمتعون بنفس الصيت. إن الحفلة السنوية... في البلاط، وفي ديوان الشعر المكلف بجزاء أحسن المادحين والإعانات المقدمة إلى بعض الشعراء، بما في ذلك إعانات تقدمها سيدات في البلاط، هي الآن مجرد ذكريات». (37) ويضيف بعد هذا: «لقد أصبح الشعراء، في أعين النخبة، وفي حدود معينة، نصابين. وحينما أضاعت حرفة الشاعر أهميتها الاجتماعية وغدت مجرد وسيلة مربحة أصبحت موضوع احتقار». (38)

ينبغي في نظرنا أن ندقق هذه الأحكام، وذلك لأنه يصعب بدءاً تقديم صورة تدعي تثبيت سمات كل الشعراء. لقد ألححنا نحن أنفسنا بما في ذلك من الكفاية على قيودهم الخاصة التي هي في الغالب مهينة، حتى لا نشير إلى أن بعضهم قد عرف كيف يخضع لها بشرف. ومن جهة أخرى فإنهم لم يكونوا يستجيبون بنفس الطريقة أمام الأوضاع السياسية والدينية والاجتماعية. وأخيرا فهم كانوا يستعينون بهذه الروابط وكانوا يحسون أنهم ملزمون باحترام معين لأصلهم.

وبدون أن نجعل من الفوز معياراً، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل كونه يشكل جزاء ذا أهمية لا تقبل التجاهل. إلا أن المؤكد هو أن الشعراء كانوا يستطيعون أن يبلغوا قدرا كبيراً جداً من الرخاء، بل الثراء. إن سلم الخاسر يخلف، بالإضافة إلى الثروات العقارية 50.000 دينار و1.500.000 درهم(39). وكان يتقدم إلى باب المهدي على بغلة يقدر ثمنها بـ10.000 درهم ذات راحلة وزمام مرصعين، لابسا الحرير والأثواب المشجرة، والأثواب المرتفعة الثمن، ومعطراً بالمسك والغالية(40).

وإذا كان مروان بن أبي حفصة، المعروف ببخل منفّر، يصل لابساً معطفاً من جلد الخروف ومن الأثواب الخشنة، فإنه كان يتقاضى ألف درهم على البيت(41). وكان البحتري يدير ثروته بحرص، وينتقل في موكب من العبيد وقد اتخذ له كتابا ومقتصدين(42). وعاش أبو تمام حياة باذخة وتعاطى لاستهلاكات مرتفعة(43). وحينما يستقبل هؤلاء الأشخاص في

37. Ibn alRumi p. 311.

38. نفسه ص. 313، 314 حيث يحتل جدول قاتم حدا لنشاط الشاعر المختزل في التهريج وفي تبادل الأهاجي.

39. العمدة، الجزء الثاني، ص. 185-186.

40. الأغاني، الجزء العاشر، ص. 80.

41. الأغاني، الجزء العاشر، ص. 80.

42. العمدة، الجزء الثاني، ص. 185.

43. العمدة، الجزء الثاني، ص. 185-186.

البلاط فإنهم يلبسون أثواباً بزينة فاخرة[44]. وهم في الأخير يعيشون حياة متزلف له مرتبة وحقوق وواجبات محددة.

لا يوجد أي شيء خاص هنا أو شيء يمكن نعته بأنه محتقر. إن الزبونية التي تتهافت على صالونات القصور الامبراطورية تسعى كلها إلى كسب الفائدة. كان الوجهاء يتصارعون على الهبات العقارية، ويبحثون عن المناصب أو النفوذ، ويلجأون إلى الدسائس لأجل إعفائهم من الضرائب. وكبار الوجهاء كانوا يحانون من أهواء السلطان، وهم بدورهم يسلطون أهواءهم على مرؤوسيهم. إن الكرامة في مجتمع يقيم العلاقات الإنسانية على أساس القوة والسلطة، تظل مفهوما بالغ النسبية. فالكتاب هم أعضاء هذا المجتمع، وفي حال قبولهم إلى جوار الخليفة أو إلى جوار أعضاء حكومته لا يكونون بالتأكيد جميعاً مهرجين، وأقل من ذلك لا يكونون نصابين.

هذا الصنف له وجود حقاً ونحن سنذكرهم. إن الشعراء الذين اغتنوا هم مع ذلك قليلون. ففي هذا الوسط يوجد شعراء في كل درجات السلم الاجتماعي: الناظم المعدم، الذي يغطي بصعوبة حاجاته، يعيش إلى جانب البرجوازي الكبير، المرفه الذي تكون آلهة شعره جديرة بالسلطان وحده، أو المتذوق المبذر الذي يعرف لحظات البذخ ولحظات الحاجة، وحينما يؤخذ بعين الاعتبار تغيير الوظيفة الشعرية يخلص بسرعة إلى تردي حرفة الشاعر. وفي الوقت الذي يضفي طابعا مثاليا على إحداهما، يصدر حكماً قاسياً على الأخرى. لكنه من الواضح، أن الشاعر الذي كف عن خدمة عصبية، قد أصبح موضوعا أمام بديل. فإذا كان يكتب لكي يفوز بالحياة، فإنه لم يكن قادرا على التهرب من الأجناس المقبولة، ومن تأويلات جمهوره، ومن تقويم النقد. وباختصار فإنه كان يتلاءم مع الدور الذي أقره المجتمع.

وعلى العكس من ذلك، فإذا كان الشاعر ينظم قصائده خارج أية ضرورة، فإن الفرصة تسنح له لكي يستقل عن القواعد القائمة، والانطلاق بحرية نحو اكتشاف فنه وقد يبلغ إلى تحديد جديد لمبادئه. وبالتخلي عن الأجناس الاجتماعية الخاضعة للنمط، وهي المدح والرثاء والهجاء والرقع الغزلية، كان الشعر مقيداً بتتبع بحث يقلب اللغة والأشكال. وخارج كل حافز اجتماعي، فإن الشعر سيكون متوجهاً نحو بحث خاص عن المطلق.

44 لقد وصف الجاحظ ذلك، البيان و التبيين، الجزء الثالث. ص 114، 115.

لم يتكفل أي شاعر بهذا الاختيار، والحق أنه لم يكن مطروحاً بالمرة أمام وعي الشعراء، بل حتى أمام أولئك الذين لم يكونوا يبحثون عن أي كسب. وإن مثال الشعراء دال في هذا الشأن. لقد تفرغوا لإنتاج يكاد ينحصر في فن المراثي أو الغزل، دون أن يحلم أي أحد منهم بالتحرر من الأغراض المعهودة ومن الصيغة الشكلية المفروضة. ومع ذلك فأيٌ جمهور كان بإمكان مجدِّدٍ مَا أن يعثر عليه؟ وكيف يمكنه ضمان نشر إنتاجه والحفاظ عليه؟ سيكون عليه، لأجل هذا الغرض، رفض حتى معايير الثقافة السائدة ووضع بنيات مجتمعه موضع تساؤل. وحينما يضع الشاعر نفسه خارج الشرعية الثقافية فإنه يرفض المجهود المبذول لأجل «اكتساب وخزن وتوصيل هذا المجموع من المعارف، التي تشكل جزءا من المسبقات المفروضة وما يصاحبها من طقوسيات الاستمتاع العالم». [45]

إلا أن الشاعر العربي لا يكف عن إعلان انتسابه إلى هذه الثقافة وعن اتخاذها أساس إبداعه[46]. وهو سيظل كذلك مدة قرون، إلى حد أن عباس محمود العقاد أكد، خلال مؤتمر للكتاب في سنة 1957، استحالة المساس بقواعد الشعر، تلافيا لخرق الأصالة العربية. وكان يذهب، وهو يقوم الإنتاج الأدبي الحديث وبالخصوص إنتاج نازك الملائكة ونزار قباني، إلى أننا أحرار في استساغة أذواقنا له، إلا أن هذا الإنتاج لا يمت بصلة إلى الشعر العربي[47].

إن الشاعر بوصفه ساعياً إلى الحفاظ على وجوده، لا يمكن أن يعتبر نفسه بمعزل عن المجتمع الذي يشغله ويعيله، فهو يزاول مهمته بكل مجازفاتها، وبقدر من الحظ لا يزيد ولا ينقص عن حظ أي فرد آخر.

٧. ممارسةُ حِرْفَة الشّاعِر

لا يبدو أن النشاط الشعري قد كان موضوعا لتنظيم رسمي. إن الجهشياري يذكر أن أبان بن عبد الحميد اللاحقي كان قائماً، من قبل يحيى بن خالد، على ديوان الشعر «فكان الشعراء يرفعون إليه أشعارهم في البرامكة، فيسقط ما يرى إسقاطه، ويعرض ما يرى

45. المقال المذكور لبورديو. ص. 889 ـ 890 ؛ لقد سبق له قبيل هذا الموضع أن حدد الشرعية الثقافية ولا حظ أن الكاتب «قد اتخذ له موضعا في حقل ممارسة نظام من القواعد التي تسمح بتقويم وبترتيب سلوكه ضمن علاقة الثقافة».

46. ينظر لاحقا الفصل الخاص عن تكوين الشاعر.

47. ينظر MIDEO, VI.p. 450 s AIEO, n.s, I,p, 74 -75.

عـرضــه» .[48] إلا أن في هذا الإجراء تدبيرا اتخذ بمبادرة أمير يحتضن صالونا . إن تعيين مستشار شعري ، هو في الحقيقة شيء معتاد في نوادي الأدب ومكتب الشعراء سيعيّن قريباً تحت سلطة الناصر .[49]

إلا أن لائحة دواوين الإدارة العباسية ، التي يقدمها د . سورديل إلى غاية 324 هـ ، لا تشير إلى أي مؤسسة من هذا النوع[50] . وإذا كانت المؤسسة موجودة فإن الأمر كان يتعلق بالتأكيد بسجل أقل أهمية ، وفيه تسجل العطايا والأملاك والمعاشات الموجهة إلى المادحين ، فلا يمكن بأي حال من الأحوال القول بأن وظيفة الشاعر كانت مقننة بشكل من الأشكال . إن **كتاب التاج** لا يذكرها ، والحال أنه يخصص عدة صفات للعلاقات بين الموسقيين وبين السلطان ولمراتبهم ولآداب السلوك الذي يتحكم في تصرفاتهم[51] .

وبعيـداً عن التـردد على نوادي الأدب الذي يشكل ، بطريقـة أوضـح ، أنشطتـهم ومظاهرها ذات الفائدة الكبرى ، فإن علينا أن نسأل عن أين كان الشعراء يجدون الفرصة لاستثمار موهبتهم؟

لقد كانوا ينظمون نزهات طلباً للمتعة ، ينشدون خلالها أشعاراً أو ينصرفون لمنافسات في الارتجال[52] . كان الشعراء يجتمعون في كل جمعة في القبة المعروفة بهم بجامع بغداد ، ينشدون الشعر ويعرض كل منهم على أصحابه ما يكون قد نظمه بعد افتراقهم في الجمعة التي قبلها[53] . كان علي بن الجهم يجد هنا دعبل وابن أبي الشيص وابن أبي فَنَن كما كان يجد هنا على وجه الخصوص أبا تمام الذي كانت تربطه به صداقة أخوية لم تنقطع أبداً (54) . وبفـضل دعم ابنه الأكبر المجيد ، سيتم الاعتراف بهذه المواهب . هذه الروابط القائمة بين مبدعين ليست

48 **الوزراء**، ص. 211-212. **أوراق**، I ص. 33، تذكره دون أن تذكر مع ذلك ديوانا ما ، واقتبسه بروكلمان، الترجمة الفرنسية I 5 ص. 11. و **vizirat** ص. 143 هـ 7، II ص 572، وهكذا فقد رفض أبان قصيدة لأبي نواس، الذي احتج في هجائية معروفة.**الديوان**. ص 539، 543، 544. يشير الجهشاري في الوزراء ص. 192 إلى أن أحمد بن يسار الجرجاني كلفه الرشيد بتقويم القصائد المكتوبة في التنويه بالفضل بن يحيى وبمكافأة أصحابها ، ويشير إلى أن أبا نواس كان موضع ازدراء أيضا.

49 575 هـ. 622 هـ وقدم هذه الحقيقة بدون إشارة إلى المرجع م. جواد في مدخل **كتاب نساء الخلفاء**، ص. 9.

50. **vizirat, II**, appendice

51. **التاج**، ص. 50-73.

52. ينظر لاحقا الفصل الرابع المكرس لطرق الابداع.

53. خليل مردم، مقدمة ديوان **علي بن الجهم**، ص. 6-7 وحسب معاهد التنصيص، I، ص 29.

54. **الأغاني**، الجزء السادس عشر، ص. 305.

نادرة. إننا نشاهد في الكثير شابا يلجأ إلى مدرسة كاتب يحظى بالتفوق فيقدم له أشعاره لكي يصححها ويستمع إلى نصائحه. إن دعبل تكوّن على يد مسلم بن الوليد الذي عين له اللحظة التي يمكنه فيها نشر إنتاجه على الجمهور [55]. وأبو تمام مدين بالتأكيد كثيرا لديك الجن، والعلاقات بين الرجلين تستحق دراسة معمقة. إن «جن حمص» قد كشف عن مزايا صاحبه الأصغر وتعرف على قيمة شعره وقدم له، على سبيل التشجيع، حزمة من أشعاره الخاصة لأجل أن يستفيد منها [56]. لقد رفض فروخ عن حق إشارة كتاب **الأغاني** التي تذهب إلى أن ديك الجن كان يقلد أبا تمام لأجل التأكيد أن هذا الأخير كان متأثرا، عكس ذلك، بصاحبه الأكبر، وبالخصوص فيما يتعلق باللغة [57]. إنه يكفي لأجل التأكد من ذلك، قراءة المراثي التي كتبها ديك الجن خلال موت أحمد بن علي الهاشمي ثم تلك التي كتبها في رثاء أخيه جعفر [58]. كان، وهو يتخذ له نبرة النبل، يلتمس الكلمات الغريبة ويضاعف من استخدام المحسنات الأسلوبية ومقومات التكرار المصوت[59]. وليس من قبيل المغامرة التفكير بأن أبا تمام قد وجد هناك العناصر الأولى لما ينبغي أن يكون عليه فنه. إلا أن مجده بلغ حداً جعل حتى أولئك الذين كانوا في الحقيقة سابقيه يلحقون بمدرسته.

ولنلاحظ بسرعة أن ديك الجن يشكل مثالاً لنسيان شبه كلي يهدد شاعراً لا يقبل الانقياد لإجراءات التزكية في العاصمة. ولكونه لم يغادر مسقط رأسه سورية، فهو لم يثر اهتمام أحد، مقتنعاً بافتقاره إلى أية موهبة، إلى درجة أنه قد اختفى عن الأنظار حينما زار أبو نواس مدينته. [60]

55. **الأغاني**، الجزء الثامن عشر، ص. 33. **العشرون**، ص. 113 دعبل، ص 40 ـ 43.

56. **الديوان**، المقدمة، ص. 7.

57. **الأغاني**، الجزء الرابع عشر، ص. 49 ؛ فروخ، **أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم**، بيروت، 1935 ص. 12، فيه قراءة سيئة للعمدة، الجزء الثاني، ص. 149. حيث يستنتج أن أبا تمام قد يكون تعلم الرثاء على ديك الجن. والحال أن ابن رشيق لم يقل شيئا من هذا، فبعد اعترافه أن للأول موهبة ما في هذا الغرض الشعري، فإنه يسلم بتفوق الثاني في هذا الغرض. إن مجرد مسألة السن التي تمنع من وضع ثقتنا في تأكيد الأغاني الذي يصبح بموجبه «ديك الجن يحاكي أبا تمام والسوريين». إن أحدهما قد ولد سنة 161 هـ وكان قد بلغ الخمسين حين بدأ الثاني، المزداد حوالي 188 ـ 190هـ، يكتب الشعر. ابن رشيق **العمدة** الجزء الأول ص. 101، يسوق الوقائع بوضوح.

58. **الأغاني**، الجزء الرابع عشر، ص 62 وما يليها الديوان ص 75 وما يليها 28 بيتا، **الأغاني**، الجزء الرابع عشر، ص. 63 ـ 64 ؛ **الديوان**، ص. 13 وما يليها : 27 بيتا، بو طويل.

59. ولهذا فهو يعتبر من كبار الاتجاه البديعي، ويظهر أن التطور الأسلوبي ليس عراقيا وحسب.

60. آثار هذا الشاعر الأخاذ الذي عاش تجربة غرامية مأساوية، تستحق دراسة تحليلية رغم تشتتها.

وحينما أصبح أبو تمام ذائع الصيت، مارس هو بدوره أستاذية حقيقية. وكانت تلتمس عنده التوجيهات والعون والتزكية خصوصاً. وكما يلاحظ الأشتر «فإن البحتري لم يكن آنذاك هو وحده تلميذ أبي تمام في بغداد، بل كثيرون هم الشعراء والأدباء الذين يشكلون حلقة وينشدون أبياتاً شعرية للمعلم ويأتون لتقديم إنتاجاتهم، لكي يقوموها». (61) وإلى جانب سليمان بن وهب يوجد الأخيطل المسمى برقوقا، الذي كان أبو تمام يعتبره خلفًا لـــه (62). لقد كان ابراهيم بن الفرج البندنيجي يعتبر خبيرا في مجال الشعر وناقدا نبيهاً، والبحتري وابن الرومي يعترفان له معاً بالسبق. وهذا يبين مقدار هيمنته على جيله ومقدار ما كانت حلقته مطلوبة وحكمه مطلوبا (63).

وبواسطة نظام من العلاقات، وشبكة من الصداقات، كان الشاعر يتابع مسيرته المهنية. إننا لم نعد حقا نعيش في زمن الجاهلية المجيد ولا في القرن الأول للإسلام. ففي ذلك العصر نجد البنيات والفاعلية الاجتماعية - الثقافية للعائلة والعصبية والفخذ والقبيلة هي التي تضمن كفالة مباشرة للشاعر الذي يبدأ نبوغه في الظهور. إن إنتاجه الشعري يشكل جزءا مكملا للحياة، وحينما يمجد المعارك والفضائل الحربية، ويبكي الأموات الأماجد، ويحمي شرف الدم والعرْق، فإنه كان مرآة تنعكس عليها الصورة المثالية للجماعة، كما كانت الوظيفة الشعرية تُستَجَرُ كما تُستَجَرُ أي مهمة أخرى.

وعلى العكس من ذلك، ففي حاضرة ما، ولسبب أقوى في مدينة مركزية بأهمية بغداد، ينبغي للفرد أن يفرض نفسه بنفسه. إنه يجد لذلك من المشاكل أقل بكثير مما قد يعترض في أيامنا هذه سبيل كاتب شاب مضطر إلى طبع كتابه لأجل تقديمه للنقد، فيصطدم بالقواعد المتطلبة للمردودية التجارية وبالعادات القارة في الاستهلاك الأدبي. لا شيء من هذا القبيل يمْثُل هُنَا.

يظل الشعر، قبل، كل شيء، إنتاجاً مطلوباً بشدة. فكل عربي يمكن أن يقال عنه إنه شاعر. إن تطور المدينية لم ينل كثيرا من هذا التفوق الفطري للخطاب المنظوم، ومن جهة أخرى، فإن ممارسته تظل ممارسة شفوية. هذان العاملان يجتمعان لتحديد جمهور عريض عارف، ولتيسير الفرصة للمرشح الشاب لكي يسمع. إنه يستطيع أن ينشد قصيدة أمام

61. Buhturi.p. 300s.

62. ومع ذلك فإن إنتاجه الشعري لم يترك فيه أثرا

63. إن غزارة الانتاج النقدي الذي تطور لاحقا حول انتاجه يؤكد إحساس معاصريه.

المحيطين به، وأمام أصدقائه وزملائه. وسواء أقصد أسواق المدينة أم طاف في أزقتها وتردد على حانات ضواحيها وحدائقها أم انحدر مع واديها و قنواتها أو استقر على واحدة من قناطرها، وسواء أكان في حمام عربي أم في دكان أم تحت أقواس مسجد أم في منزل بورجوازي أو أمير، فإنه يستطيع في كل مكان وفي كل ساعة أن ينشد دون أن يدهش، وأن يتكلم عن الحب دون أن يفاجئ، وأن يبكي متألما دون أن يصدم.

كل مجلس يمكنه أن يصبح مستمعاً يقظاً. يجد الشاعر عالماً وموسيقياً وحامي أدب فيشد إليه الأنظار. إن الشعر لا يعزل ذلك الذي يمارسه. إنه بالأحرى يساعده على الاندماج في المجتمع. فليس الشعر فناً يخلق فيه فردٌ نفسَهُ باحثاً عن ذاته. بل الشعر يقوم مباشرة عبر التواصل. وإذن، فإذا كانت للمبدع مشاكل فهو لا يعرف المشاكل المتعلقة بإنتاج أشعاره وتوزيعها.

VI. العَلاقاتُ بيْنَ الشُّعراء

الخصومةُ الأدبيّة حولْ أبِي تمّام

تسمح دراسة النوادي الأدبية بضبط طبيعة العلاقات القائمة بين الشعراء وحماتهم. لهذه العلاقات طبيعة سوسيو-اقتصادية وسياسية. إننا مضطرون لأن نلاحظ أن الدوافع الأدبية لا تراعي في تكوين نادما، حتى وإن تم التعبير عن تفصيل كهذا هنا وهناك. وبنفس الطريقة فإن العلاقات بين الشُّعراء تُمْلَى في أغلب الأحيان، بدوافع غريبة، عن الشعر. إن الخصومات عديدة والتواصل حاد، إلا أن الدواعي تظل شخصية أو ينبغي أن تُلتمس في المواجهات العرقية والقبلية والعقائدية التي تشكل أساس الحياة السوسيوثقافية.

ولنضف إلى هذا أن قواعد الحرفة نفسها تولد العداوات. إن هناك تذرعاً بأي شيء للقضاء على منافس خطير، أو الاستخفاف به استجابة لطلب حامٍ للأدب. وهكذا فإن موقف دعبل إزاء أبي تمام تفسره في الأصل تخوفات مشاهدة شاب نبيه مادح وهو يعرض تفوقه للخطر (64).

(64). تنظر دراسة جيدة للعلاقات بين الشاعرين في دعبل ص. 138-143؛ ونقرأ أيضا صفحات مفيدة (ص 145-152) حول النزاع الذي واجه بين دعبل وبين أبي سعد بن خالد المخزومي وانتهى بنفي هذا الأخير إلى الري حيث وافته المنية.

وتبرّر أيضا هجومات مخلد بن بكار الموصلي ضد أبي تمام، باعتبارات المسار المهني، حيث يختار شاعر مغمور خصماً مقتدراً، سعياً منه إلى كسب الذيوع. فعندما يقبل هذا الأخير المبارزة يظهر وكأنه يصارع واحداً من أنداده. وحين يرفض المبارزة كما هي الحال هنا، فإنه يعتبرها غير لائقة بمجده. [65] إنه لأمر جيد، من جهة أخرى، ذلك الحفاظ على استمرار الخصومة لوقت طويل ما أمكن ذلك: فالجمهور يتتبعها باهتمام ويعد الضربات ويفرح بحرارتها. هكذا نشأت الخصومة التي عارضت بين البحتري والخثعمي[66]. وكل هذا مرتبط بالممارسة العادية للنشاط الشعري.

صحيح أنه يتم تبادل تقويمات بين الزملاء، إذ يتم عن طيب خاطر تبادل التهم بالسرقة والاقتراض المتستّر، فالانتحال بل العجز. إلا أن لا أحد يشارك في الصراع لفرض تصور ما للشعر وتقليص دور أولئك الذين قد يدعون رفضه. لا نشهد تشكل مدرسة، حول هذا الاتجاه أو ذاك، لأجل خدمة نظرية ما. وهذا يعود على وجه الخصوص إلى تشكل وسط أدبي مندمج في البنيات السوسيو ـ اقتصادية. فالشعراء لا يستطيعون أن يفكروا في وجود مستقل، لأنهم يجتمعون بسبب المصلحة وليس بسبب الألفة. فكيف يمكنهم بعد هذا أن يقيموا سلوكهم استجابة لمقتضيات جمالية؟ وهذا ما تؤكده الخصومةُ الأدبية الوحيدة التي عرفها هذا العصر حقاً.

نشبت هذه الخصومة حول أبي تمام. لا علاقة لنا بفتح ملف مواجهته مع البحترى بالشكل الذي ألّفَه النقد بعد موته بكثير. ولكن الأمر يتعلق برؤية كيف تطورت الخصومة خلال حياته. أي تشكيلها أولا في مجموعتين متعارضتين. فمن بين المعجبين بالشاعر ينبغي أن نـذك[67] أبا دلـف[68] وعمارة بن عقيل[69] ومحمدا بن حازم الباهلي[70] وعليا بن الجهم بطبيعة الحال، وابراهيم بن العباس الصولي[71] ومن المناصرين الآخرين الأقل شهرة

65. **العمدة**، الجزء الأول، ص 110؛ وبصدد مخلد الذي يبدو أنه قد أقام في العاصمة تحت سلطة المعتصم، ينظر **الأغاني**، الجزء الثامن، ص. 372 ـ 373، **وطبقات الشعراء** ص. 298 ـ 299.

66. أبو عبد الله أحمد بن محمد؛ ينظر **Buhturi**، ص. 164 وما يليها، دعبل، ص. 145؛ **ديوان البحتري**.

67. نكتفي هنا بالإشارة إلى بعض المراجع، ونشير فيما يتعلق بالباقي إلى **Buhturi** ص. 299 وما يليها، وإلى **دعبل**، ص. 138 ـ 143، اللذين يستعملان نفس التحقيقات التي نعتمدها.

68. **الأغاني**، الجزء السادس عشر، ص. 310، كتاب بغداد، ص. 134.

69. **الأغاني**، الجزء السادس عشر، ص. 305 ـ 307.

70. **الأغاني**، الجزء السادس عشر، ص. 306.

71. **الأغاني**، الجزء السادس عشر، ص. 307.

عصابة الجرجراعي ومحمد جابر الأزدي [72] ومن بين الخصوم الذين جرهم دعبل نعُدُّ عبد الصمد بن المعذل وخالد الكاتب واللغوي ابن الأعرابي. وفيما يرجع إلى البحتري لا يمكن أن نعارضه بأبي تمام وهو على قيد الحياة. لقد أكد البحتري إعجابه الدائم بالشاعر المجيد أبي تمام وهو واحد من عشيرة قبيلته، وذلك التزاماً منه بالحذر والتواضع أو التعفف [73].

لقد ظل السجال، في هذا العصر، بعيداً عن بلوغ درجة من الحدة التي بلغها لاحقاً، إلى الدرجة التي كان فيها باعثًا على تأليف كتب هامة. إننا لا نتوفر في الحقيقة إلا على أحكام متناثرة أدلى بها دعبل وابن الأعرابي وأبو العميثل، ومن جهة أخرى فقد كانت إدانة دعبل ملطفة، وقد حرص خصمه على عدم تسميم علاقاتهما التي كانت في الغالب ودية [74].

معروفة هي التهمة القائلة: «لم يكن أبو تمام شاعراً، إنما كان خطيباً، وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر». وكان لهذه التهمة أن تشكل اتجاها [75]. وبالنسبة للباقي، يلوم دعبل زميله لكونه اقترض منه معاني الأغراض وتعاطى السرقة المقصودة لإنتاجه وإنتاج شعراء قليلي الذيوع، وهي السرقة التي تنكشف بقراءاته الكثيرة، ومن قبيل هؤلاء الشعراء أبو مكنف المزني [76]. إلا أنه يبرر انحيازه، ويقبل قيمة أبي تمام، ويفسر لمخاطبيه: «لم ندفع فضل هذا الرجل، ولكنكم تعرفونه فوق قدره، وتقدمونه على من يتقدمه، وتنسبون إليه ما قد سرقه» [77].

على العكس من ذلك فإن اللغويين لم يقفوا عاجزين، فابن الأعرابي يصرخ: «إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل» [78] وبعد هذ بقليل سيصير المبرّد وثعلب مناصرين

72. إن المصدر الوحيد فيما يتعلق بعلاقات هذين الشاعرين مع أبي تمام هو الصولي في **أخبار أبي تمام**، وهو الذي نحيل عليه.

73. **Bulturi**,p. 300 وهو يسجل المناسبات المختلفة لتي كان فيها الشاعر مسنا وظل مع ذلك يقول الشعر.

74. يلح الأشتر بحق على هذه النقطة؛ ينظر، **دعبل** ص. 140.

75. **أخبار أبي تمام**، ص. 244؛ **الموازنة**، **الجزء الأول**، ص. 219؛ يذكر الأشتر أن نفس التهمة قد وجهها الفرزدق إلى الكميت؛ ينظر، **دعبل**، ص. 141، هـ 2. لقد كرر بالفعل عديد من النقاد إسناد صفة الخطيب والأخلاقي إلى أبي تمام، تنظر لائحتهم في **Buhturi** ص. 311 وقد ناقش الباحث التطور اللاحق للنقاش؛ ينظر أيضا P.H.D لـ

A. A A.Elkot Arab conception of poetry as illustrated in kitab Am Muwazana, 1950

76. **أخبار أبي تمام**، ص. 199 - 200 وكرره **الوساطة**، ص. 187 - 188؛ **الموشح** ص. 502 - 503: **الموازنة**، الجزء الأول، ص. 69؛ ذكر في **دعبل**، ص. 142 والهوامش ينظر بصدد سرقات أبي تمام من دعبل الذي اتهمه بها، **الأغاني**، الجزء السادس عشر، ص. 307 و 315 - 316.

77. **الأغاني**، الجزء السادس عشر. ص. 312؛ مع ذلك سنوه به حين مات، **الأغاني**، الجزء السادس، ص. 317.

78. **أخبار أبي تمام**، ص. 245؛ **أخبار البحتري**، ص. 146؛ **الموازنة**، الجزء الأول، ص. 219.

متحمسين للبحتري [79]. وهذا لا يمنعنا من أن نتساءل عن الأسباب الواقعية لهذا التمايز بين المجموعتين. إنهما معا تتضمنان نحاة وعلماء صفائيين وشعراء على طريق القدماء أو محدثين وكتاباً شعراء [80]. فإذا أقصينا إذن الدوافع التي هي من طبيعة شخصية، فكيف نفهم مثل هذا الانقسام؟ يبدو أننا نفهم ذلك بالإشارة إلى دور أبي تمام في تطور الشعر [81].

يُسجَّل على أبي تمام مأخذان جوهريان. يصوغ الآمدي المأخذ الأول بقوله: «إن أبا تمام يعمد أن يدل في شعره على علمه باللغة وبكلام العرب، فتعمّد إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره» [82]. هذا الأمر لا يقبل الاعتراض. إن عامة الشعراء، وبالخصوص الكتاب الذين تعتبر لغتهم متعارضة مع لغة أبي تمام، تنزعج لا محالة من هذا القبيل من البرهنة المعجمية. ولكن كيف استطاع اللغويون والمختصون في الانتاج القديم والجامعون النبيهون لمعجمها، أن يعتبروها قابلة للطعن؟ هل يعود هذا إلى الجهل كما يؤكد ذلك الصولي، وهو يتهم ثعلباً لكونه عاجزاً عن فهم هذا الأثر وينفي تمكنه من إدراك قيمته إلا بعد شرح معناه؟ [83]. لا يبدو هذا أمرا مستحيلا، وقد يشير، على الأقل، إلى أن أي عالم لا يستطيع ادعاء الإبحار عبر الصخور المعجمية دون التعرض للخطر.

إلا أن هذه النظرة لا تتضمن التفسير، الذي ينبغي البحث عنه في مطلب نقدي حقيقي. إذ أن اللغة الشعرية ينبغي لها أن تتلاءم مع الوضع اللغوي للعصر، فما يبرز أخيراً صعوبة لغة أبي تمام هو أن جيلين على الأقل قبله قد رفضا أشكال التعبير القديمة والقديمة اللاحقة. إنه لا يقوّم إذن في علاقة مع إنتاج الأجيال الأولى وحسب، ولكنه يقوّم أيضا في علاقته مع التطورات الأخيرة للشعر في القرن الثاني التي وضعت قواعد لممارسة جديدة. أيعني هذا أنه كان يؤخذ عليه ما اعتيد على تسميته، بغير حق كما نأمل أن نبين ذلك، قدامَتَهُ

79. وفيه مقتطفات من أحكامهم. Buhturi, p. 306s

80. وفيه نجد الشاعر مدفوعاً إلى تسجيله: انه يلاحظ أولاً: «إن أصحاب أبي تمام كانوا يتكونون على وجه الخصوص من الكتاب» (ص. 302)، وهو يستشهد بحسن بن رجاء والحسن بن وهب وبشر بن تميم، إلا أنه يضيف (ص. 305) «أن الشعراء الكتاب يستحسنون بالخصوص ما هو طبيعي» في أشعار البحتري مذكرا بألد خصومه وهو بن المدبر، الذي لم يفت ابن المعتز إظهار تحيزه، حسب **أخبار أبي تمام**، ص. 97 . 99.

81. لن نستقصي هنا هذه المسألة و سنعالجها في الفصل الموالي المخصص للقصيدة.

82. **الموازنة**، الجزء الأول، ص. 25. نجد نظرات جيدة حول شعر أبي تمام في مقال عبد القادر القط، «حركة التجديد في الشعر العباسي» ضمن **إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين**، ص. 419 . 456، ونحن سنحلل بعضا من هذه الاستنتاجات في الفصول الآتية المكرسة للإبداع.

83. اعتمادا في ذلك على **أخبار أبي تمام**، ص. 15 ـ 16، Buhturi, p. 306

الجديدَة ؟

إن الجواب لهو النفي في رأي ابن الأعرابي، لأن أبا تمام يسير ضد التيار، تيار بصيرورة التي تشمل وتوحد كل الشعر العربي [84] ؛ إنه يبعد نفسه جذرياً عن هذا الشعر، ـهو يخلق لغة مصنوعة وغير مفهومة متحاشياً أن يعود إلى القدامة. إن أثر البحتري يُقوِّمُ، لى العكس من ذلك. فهو «أعرابيُّ الشعر مطبوعٌ، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف» [85]، وهذا يضعه في خط أشجع السّلمي ومنصور النمري والخريمي.

والمأخذ الثاني الموجه إلى أبي تمام يتصل بالمبالغة في استعماله للبديع، ويحتل لأسلوب المعقد المحشو بالغريب والكلمات المنحوتة و الاستعارات الصعبة والمحسنات البلاغية في شعره موضعاً يتطلب تحليلاً خاصاً [86]. لن ندرس من هذا المشكل هنا، إلا ظهره التاريخي. لقد كان الرأي العام، في هذا العصر، واعياً بأن هذا الشاعر استخدم صوراً اسلوبية بانتظام. فالجاحظ، وبعده ابن المعتزبقليل، جعلا منه وريث تقليد يعود إلى بشار بن رد، ويترسخ مع مسلم بن الوليد ويفرض نفسه مع أبي تمام. [87] ومرة أخرى يُقدَّم لنا باعتباره جدِّداً، أو باعتباره، على أقل تقدير، شاعراً أوصل التجربة إلى غايتها. وبالإضافة إلى هذا فقد اتُّهم بالمس بالشعر العربي الأصيل، فلم يتمكن بالتالي من الظهور في أعين معاصريه صفه بطل القدامة المستعادة.

وحتى المحاولة التي أقدم عليها ابن المعتز، لأجل إظهار أن أصحاب البديع لم جددوا شيئا، لا تقنعنا بعكس ذلك. إن هذا المنظّر يعترف بأن فعلهم ينبغي أن ننظر اليه اريخيا أيضا بوصفه حدثاً جديداً. وبالفعل فقد دعا ابن المعتز إلى جمع ما «في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار لتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليُعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلَهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثُر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم». [88]

84. يعارض طبعا بين كلام العرب وبين شعر أبي تمام، ينظر الهامش 97.

85. الموازنة، الجزء الأول، ص. 6 و 18.

86. سنبدأ هذا التحليل في دراستنا لبنيات البيت، إلا أن الجوهري من هذا التحليل له موقعه في المجلد الثاني من هذا العمل المخصص للعالم الاستعاري لشعراء القرن الثالث.

87. **البيان والتبيين** الجزء الأول، ص. 51 والرابع ص. 55 ـ 56 ؛ **طبقات الشعراء**، ص. 235 والأسطر الأولى من **كتاب البديع**، ص. 15 ـ 16 ؛ **الموازنة**، الجزء الأول، ص. 6، 14، 17 ـ 18 ؛ ينظر ما يأتي حول البنيات الداخلية للبيت.

88. **البديع**، ص. 15 ـ 16 ، 18، حيث يكرر هذا التأكيد في نفس الألفاظ.

والحال أن لا أحد ينكر وجود محسنات الخطاب عند المتقدمين، فهي تنتمي إلى اللغة. ويكفينا ملاحظة أن بعض المبدعين، وأبا تمام أكثر من غيره، اتخذوا البديع أداة للتعبير الشعري. ولا ينبغي أن نبحث بعيداً عن الدواعي إلى هذا المشروع المتمثل في الصياغة المجازية، وهو المشروع الذي مهد له الجاحظ، ودفعه ابن المعتز إلى غايته. إن هذه المحاولة قد وصلت في وقتها المناسب، وهو وقت إحساس الكتابة الجديدة الذي بدأ يفرض نفسه، واستعماله على نطاق أوسع يتطلب إقامة نظرية المجازات، وهي النظرية التي ستعرف تطوراً نحو التدقيق. وبالمناسبة، أليس مما يحفل بالدلالة كون المصْدرين الأساسيين لكُتّاب البديع هما، إذا نحن استثنينا القرآن والحديث، كتاب البيان و التبيين للجاحظ والإنتاج الشعري لأبي تمامٍ؟ على أن البحتري نفسه، الذي يستشهد أنصاره بشعره تمثيلاً على البساطة والوضوح، لن يتمالك بعد أبي تمام عن تعاطي لعبة البلاغة.

الفصل الثالث

أدواتُ الإِبْدَاع ـ شعْرَنَةُ الوَاقِع

غير خاف عَلَيْنَا أن تحليلنا لا يستجيب لمتطلبات بحث السوسيولوجيا الأدبية إلا في حدود ضيقة جداً. فالوثائق والمعلومات المتعلقة بهذه المرحلة المتقدمة من تاريخنا الأدبي نفتقدها، ولذلك فنحن لا نستطيع أن ندعي الوصول إلى نفس النتائج المحصل عليها في الأبحاث الدقيقة. إن الواقعة لا يمكن أن تكون هنا موضع مراقبة وهي تُسْتَشْرَفُ على سبيل تقريبي. وتأويل بعض الأحداث التي تبدو قارة، يسمح لنا بتخطي العقبة والوصول إلى استنتاجات مؤكدة ما أمكن ذلك.

إننا نسعى، دون أن نرغب في فرض تصور آلي بأي ثمن، إلى التعرف على كون المحيط السوسيوثقافي يولّد الإبداع ويوجهه. فالشاعر يعبر، في أغلب الأحيان، بالإحالة على المحيط الذي كوّن لديه وعي الكاتب، وبالإحالة على هذا المحيط أيضا يجد نشاطُه فُرص الممارسة. إن ما نسميه المحددات الموضوعية للإبداع تؤثر على توجيهه العام وعلى اختيار وسائله واستعمال أدواته. إن الأثر الأدبي يبرز قيودا وأوامر في عدد من الدلائل والمحسنات «التي ينبغي أن تعاد موضعتها في مجموع لغة... لابد من معرفة تركيبها». (1)

سنهتم بدراسة المسار الذي يؤدي إلى الأثر الأدبي، وسنتابع مراحل اكتماله. هذه الطريقة لا تتقدم بوصفها متوالية من المراحل المختلفة المتعاقبة في تسلسل صارم ثابت. إنها مجموعة من

1. G. Labrosse, Dilemmes en sociologie littéraire, à paraître dans les Actes du VI congrès de l' AILC, p. 3 su m s

العوامل ذات الأهمية النسبية الممارسة لوظيفتها عبر مجموع من الآليات الخاصة. إن فعلها الحاسم لقليلٍ أو كثيرٍ، وذلك بحسب الحالات، يتنوع حسب كيفيات التدخل التي تسند إليها. يتعلق الأمر بضبطها وبرؤية كيف تحكم فعالية الإبداع. وتتكشف حقيقة الخطاب الشعري في هذه الروابط المتعددة والتفاعلات التي تسعى تأثيراتها إلى أقامة انسجام وتماسك الأثر الأدبي. وبطبيعة الحال، فإن هذه العوامل لاتساهم بنفس الطريقة في الصياغة، ويبدي بعضها، كبنيان اللغة على سبيل المثال، مقاومةً ينبغي للشاعر أن يخضعها لمشروعه. إننا ونحن نكرس تحليلا تمهيديا للظروف التي تُؤلَّف فيها قصيدة ما، ولطبيعة العمل الذي أثمر هذه القصيدة، نعتقد أننا قد اهتدينا إلى الأفق الضروري لتقويم صائب يمس نظام مختلف العناصر المدروسة.

وقبل ذلك سندرس تكوين الشاعر واكتسابه لوسائل الإبداع. وهذه عودة إلى المنابع التي تضيء كثيرا من مظاهر الإنتاج. هذا الفصل الانتقالي يبين أيضا ما إذا كانت هناك حاجة إلى ذلك، مقدرا ثبات الرابطة التي تدعم بشكل متلاحم مجتمعا والثقافة التي هي صورة عنه.

إن علاقة الأثر الأدبي بالمجتمع لا تظهر فقط في وضعية الشاعر وإلزامه بالخضوع للطلب وبتناول الأغراض المتواضع عليها. بل إن هذه العلاقة تدرك أيضا على مستوى أدوات الإنجاز، وهي سابقة على تشكل الفكر الشعري ولغته. ينبغي إذن إعداد سجل لطرق نشر الثقافة المطابقة لوضع اجتماعي محدد تاريخياً.

I . ثَقافةٌ ومُجتَمَع

هناك استنتاج يبدو أنه يفرض نفسه بدقة مُسلَّمَة معيَّنَة، وهو أن تحصيل المعرفة مشروط بالانتماء إلى الشريحة المحظوظة. إن المعرفة تكون بموضوعها وتعبيرها وآفاقها ميداناً مخصوصاً. كما أن مجال انتشارها محصور. لقد تكفل مؤلفان، من أهم مؤلفي العصر المدروس، وهما الجاحظ وابن قتيبة، بتقديم خلاصة تركيبية للثقافة العربية، وبضبط اختيار عناصرها المكونة، وبتحديد المواقف الذهنية التي تضمرها. إن تحاليلهما تسمح لنا بالاقتراب أكثر من الواقع السوسيوثقافي الموصوف. وقد تقدم بعض التقويمات فرضية العمل المتعلقة بعلاقة أدب وبنمط الإنسان الذي يتغذى منه.

الجَاحِظُ وتحْديدُ النُّخبَة

إنّ مـؤلف **البيان والتبيين**، وهو يدرس اللغة التي ينبغي أن يستعملها الكُتّاب، يجد من الضروري تحديد ما يسميه بـ «العامة والخاصة»، فيقول: «وإذا سمعتموني أذكر العوام فإني لست أعني الفلاحين والحشو والصناع والباعة، ولست أعني أيضا الأكراد في الجبال وسكان الجزائر في البحار، ولست أعني من الأمم مثل البربر والطيلسان. ومثل موقان وجيلان ومثل الزنج وأشباه الزنج، وإنما الأمم المذكورون من جميع الناس أربع: العرب وفارس والهند والروم. والباقون همج وأشباه الهمج، وأما العوام من أهل ملتنا ودعوتنا، ولغتنا وأدبنا وأخلاقنا، فالطبقة التي عقولها وأخلاقها فوق تلك الأمم ولم يبلغوا منزلة الخاصة هنا. على أن الخاصة تتفاضل في طبقات أيضا». [2]

هذا التحديد لـ «العامة القطيعية *vulgum pecus*» مليء بالفوائد. فلنسجل في البدء التمييز بين أربع أمم جديرة بالاهتمام، والأفضليةَ التي خص بها العرب. ومن جهة أخرى فإن ذكره للمبعدين من دائرة العامة أمر ذو دلالة، وهؤلاء هم الفلاحون والصناع والباعة. يتعلق الأمر بالتأكيد بالفئات المنتجة في الوطن التي تلحق بالعبيد وخصوصاً منها الزنج الملتصقون بالأعمال الأشد قساوة. فلا ينبغي أن يفهم بالعامة مجموع السكان الذين تتميز بداخلهم نخبة ما، ولكن ينبغي أن يفهم من ذلك مجموع الناس المتأدبين أو الذين يعتبرون أهلاً لكي يصبحوا كذلك، وذلك بالتعارض مع خاصة السلطة والفكر أي نخبة النخبة، خلاصة حضارة ما، الخاصة التي تؤدي عبر مستويات متعددة إلى قمة المجتمع. وبطبيعة الحال فإن الأمر يتعلق بثقافة التقسيم، إذ أن تبنيها وممارستها يتطلبان الانتماء إلى طبقة مدنية مهيمنة سياسياً. وهذا ما سيعبر عنه ابن قتيبة بألفاظ أدق.

ابنُ قتيبة ـ نظريةُ ثقَافة

يتقاسم ابن قتيبة، الذي بدا نسقُه، بعد دراسة نبيهة، أقل ابتعادا مما كان يعتقد، عن نسق الجاحظ، نفس هذه المبادئ للتمييز السوسيوثقافي. ألا يذهب من جهة أخرى، أبعد من ذلك حينما يسجل علامات صراع طبقي حقيقي؟ إنه يجعل في الحقيقة كل الحركة الشعرية المناهضة للعروبة لحساب من يسميه «من السفلة والحشوة أو أوباش النبط وأبناء أكرة القرى». [3] ويستخلص أنه من طبيعة الأشياء أن نخبة الشعبين العربي والفارسي ستنتهي إلى

2. **البيان والتبيين** ج 1، ص. 137. هناك ملاحظات تفسيرية حول المناطق أو القبائل المذكورة.
3. Lecomte, Ibn Qutayba, p. 345. نحيل على العرض المسهب الذي خص به المؤلف هذه المسألة.

التفاهم. وهو لا يكف عن تعداد العناصر التي تكون الارستقراطية الفارسية، وهم المنحدرون عن الملوك و الموظفين الكبار في الأقاليم أو في البلاط، وعن الكتاب و الجند، وسيتبنى ابن المدبر كما سنرى ذلك قريباً، هذا التصنيف بشأن الخاصة العربية.

وهكذا يبدو، وبشكل جلي، أن الشعوبية بالنسبة لابن قتيبة هي مسألة طبقية أكثر مما هي مسألة عرقية (4). وفي هذا السياق ينبغي أن نؤطر مشروعه للدفاع عن ثقافة عربية وللتنويه بها. وهذا الأمر فسره لُوكونتْ بشكل جيد. فهذا السياق يسمح بفهم من يتوجه إليهم هذا المؤلف في آثاره، سواء أكانت ذات هدف تربوي أم لا. إذ أنه يمكن الانخداع حينما نجده يتمنى نشراً أوسعَ لعلوم الدين وعلوم الدنيا. (5) ونحن في الحقيقة ندرك تواً برنامجه الموجه على وجه الخصوص إلى أعضاء الفئة الحاكمة كما في كتابه **عيون الأخبار** أو إلى فئة االإداريين كما في **أدب الكاتب**؛ بل إنه يكتفي هنا بـ« الكتاب الأكثر موهبة والأوفر نباهة، أولئك الذين ينبغي إخراجهم من الرّتل لجعلهم أهلا بأسمى الوظائف». (6) هذه اهتمامات من طبيعة سياسية. وهي ترمي لضمان تكوين جماعة من الكتاب المتازين المخلصين للمبادئ المتحكمة في النظام التيوقراطي. إننا نحس جيدا أن شريحة الكتاب التي توفر أسمى إداريي الدولة تسعى إلى تأييد نظام تجني منه الامتيازات.

إن ابن قتيبة - وهو المتعلق بتصور محافظ للدين، والحريص على الحفاظ على عروبة الامبراطورية، والساعي بتفهم ومرونة إلى المصالحة بين الاعراق المختلفة، والرافض لتقاسم الامتيازات الاقطاعية، والداعي للصفائية والجزالة، والمرن مع ذلك بشأن الاعتراف بضرورة الرخص - حينما يقيم في مقدمة **أدب الكاتب** محاكمة عنيفة ضد الضعف الثقافي والفكري للشريحة التي ينتمي إليها، فهو إنما يفعل ذلك لأجل أن يجذب انتباهنا إلى دوره.

أما فيما يتعلق بالشعب، فإنه في نظره غير موجود ثقافياً، وهو مصدر لخطر دائم. إن أكثر الثورات الاجتماعية التي زعزعت هذا القرن، وبالخصوص العصيان الزنجي الرهيب، تؤكد في نظره هذا الأمر. وهو يشاطر الجاحظ في تبني وصف المجتمع الذي اقترحه الفارسي

4. نفسه ص. 346.

5. حول هذه الرغبة في التيسير ينظر تحليل لوكونت المرجع السابق ص. 434 و 435 انطلاقا من نصوص المشكل وعيون الأخبار وأدب الكاتب.

6. لوكونت. نفس المرجع ص. 442. ويتابع «لا يتعلق الأمر إذن بتيسير غير متميز غير مشروط وغير محدود من النمط الذي تطلبه الايديولوجيات الحديثة للبقاء ضمن منطقها الداخلي ، ولكنه تيسير يؤدي بالضرورة إلى ارتقاء الصعف والتوازن من القاعدة. إن مثل هذا النمط من المثاقفة قد لا يكون متصورا في هذا العصر وفي هذا الوسط» وهذا واضح ولا يستدعي أي تفسير؛ ولنكتف بمجرد الملاحظة أن الكاتب في القرن الثالث الهجري وعالم عصرنا يلتقيان بصدد هذه النقطة في الايديولوجية الاجتماعية المادية.

المعرَّب، الفضل بن يحيى الذي يميز بين أربعة مستويات: مستوى الملك ومستوى الوزراء ومستوى الشخصيات الغنية المحتلين للواقع الرفيعة، وأخيرا مستوى فئة وسيطة مرتبطة بالمستويين الآنفين بثقافتهما، وبقية الناس، وهو الحشوة المنبوذة «التي لا تعرف إلا الأكل والنوم». [7] وأقام ابراهيم ابن المدبر، بُعَيْدَ ذلك، لائحة هرمية تؤكد في كل النقاط التصورات التي قدمها السابقون.

الهرمُ الاجْتماعِيّ حَسَب ابْن المدبر[8]

إن ابن المدبر، أثناء دراسته للغة التي يجب أن يستخدمها الكاتب في حال التوجه إلى هذه الشخصية أو تلك، قسم النخبة إلى طبقتين موزعتين عبر ثماني درجات، وهي:

I. الطبقة العَلَوِيّة.

- الخليفة.
- الوزراء والكتاب السامون.
- الأمراء الحاكمون على التخوم والقواد.
- القضاة.

II. الطبقة الثانية

- الملوك.
- الوزراء والكتاب والحاشية.
- العلماء (علوم الدين).
- الوجهاء ورجال الظرف والأدب الوجهاء.

7. ذكر في ڤون غرونباوم. في **Islam mediéval** ص. 188
وفي **Histoire générale du travail**, Paris, 1964, II p. 57-58
8. الرسالة العذراء، ص. 10 ـ 11.

وبطبيعة الحال فإن هذا التصنيف هو للاستعمال المهني. ومما يدل على هذا أن المؤلف يضيف بأنه أبعد من هذه التراتبية التجار والسوقة والعامة، ويفسر ذلك بقوله أن هؤلاء لا همّ لهم إلا مشاغلهم التي ينساقون لها كلية.

هكذا تبدو هذه التراتبية مهيأة بشكل جيد. إلا أن اختلالاً يتتابها، على الأقل من حيث المظهر، يعود إلى هذه السهولة التي يمكن بها لرجل من أصول الفئات الأكثر بؤساً وسط الشعب، أن يرتقي إلى منصب إداري مطلوب واتخاذ مهنة شاعر وكاتب، بعد أن يكون قد اكتسب المعرفة. وغالبا ما نجد في أصل العائلات الأكثر شهرة عبداً ما. فهذا الوزير الكبير هو ابن تاجر الزيوت، وأبو تمام والبحتري كانت بدايتهما صعبة جدا، وحالات الوصولية الاجتماعية عديدة. إن هناك مرونة اجتماعية تسمح للفرد بأن يبلغ إلى القمة عبر اختراق كل حلقات التراتبية، إلا أنه ينبغي، كما سبق أن قلنا، [9] دراسة هذه الظاهرة بعناية. إن بعض الأمثلة عن نجاح باهر لا تستطيع أن تجعلنا نعتقد في وجود بنيات مستقبلة مكرسة لضمان ارتقاء شريحة اجتماعية بأتمها. الأكيد أن معلوماتنا الإحصائية عامة جداً، بل إنها غير موجودة لكي تسمح لنا بإعادة بناء تشكل هذا المجتمع. فما هو عدد الأميين الموجودين فيه؟ وما هي النسبة التي تمثلها النخبة؟ وكيف تتوزع على مستويات الأعمار والفئات السوسيو-مهنية ومستويات الثروة؟ وجهلاً منا بهذا، لانستطيع إلا أن نحيل على النصوص السابقة الذكر، لكي نستنتج منها خلاصة مفادها أن أي رقم لا سند له، إلا أن كل شيء يحمل على الإعتراف بأنها دقيقة، وهي خلاصة تفيد أن الأغلبية الساحقة من الشعب كانت معزولة عن كل نشاط ثقافي، وبعيدة عن الطموح السامي.

ونلاحظ من جهة أخرى أن التصنيفات المقترحة من لدن موظفين، ولنذكر بذلك، تقوم على معيار أساسي، هو تملك السلطة السياسية والاقتصادية. فالطبقات التي ميزها ابن المدبر تغطي بالضبط هيكل الإدارة الامبراطورية، ويحتل رجال الأدب والعلماء في هذا الهيكل المرتبة السابعة والأخيرة.

إننا بصدد مجتمع مدني قوي التراتبية، حتى داخل المجموعات التي تكونه. وهذا لا ينفي «تلاعبات القدر»، [10] هذه الطفرات المفاجئة لمصير لا شيء يبشر فيه بالمجد. إن بعض الآليات المحركة بشكل ملائم تضمن اندماج شخص يستجيب لشروط القبول. هناك مسالك عمودية للارتقاء تسمح بذلك؛ فالعصبيات تتكون والزبونية تتجمع والتحالفات تتشكل بنظام من الحوافز من مختلـ[illegible] ة والعرقية أو القبلية.

9. ينظر المرجع أعلاه الفصل الثاني

10. صاحب العبارة هو عبد الله العروي. **الايديولوجية العربية المعاصرة**، ص. 203.

فمع التصفيف الأفقي للطبقات، تتراكب هذه التحالفات المصلحية التي تفسر مرونة البنيات، ولكنها لا تنال من المجموع.

وهذا يصدق أكثر على الشعراء الذين لم يعملوا أبدا لكي ينتظموا في هيئة. إنهم لم يحسوا في أية لحظة بالانتماء، شأنهم شأن الكتاب مثلاً، إلى كيان يهيمن عليهم ويملي عليهم تحالفاً يقوم على الكفاءة والمصالح المشتركة. فالكاتب يحرص على جعل كل الحظوظ من نصيبه.

إن الشاعر على علم بأن المعرفة ضرورية لمهنته ولنجاحه، وأن هذه المعرفة تهيئه للتمتع يوما ما بضربات القدر المباغتة. فالثقافة هي أحد عناصر الوعي الجماعي الذي يؤسس الطبقة المهيمنة، واكتسابها يُنمّي حظوظاً مقبولة لدى هذه الطبقة.

ينبغي للشاعر أن يتمثل طرق تفكير هذه الطبقة ومواقفها الإيديولوجية. إلا أنه لن يفوز أبدا بالاندماج فيها مهما كان مجده. إنه يشارك في نشاطاتها، ويمكنه أن يصبح المحمي وربما الصديق الحميم، ولكنه لن يرتفع أبداً إلى مرتبة الندية. إنه، داخل هذه النخبة، يشغل وظيفة ما. الثقافة لم تهبط إليه. فهو الذي يبلغ إليها وسيستخدمها دفعة واحدة كأداة، إذ يصبح المستخدمَ المحترفَ للأشكال الأدبية التي تُفرض عليه، ويستجيب للنماذج التي تلقاها منذ المرحلة التكوينية.

II . تَكْوِينُ الشّاعِر

لا نتوفر، في الغالب، إلا على معلومات تحليلية تخص هذه النقطة. فقلّما لفتت هذه السنوات، التي تكوّنَ خلالها فكْر وتحصّلت ثقافة، انتباهَ جامعي الأخبار والمؤلفين الآخرين من كُتاب النوادر. وهم في أَحسن الأحوال، يقفون عند تقديم لائحة معلمي الشخص المدروس. وهذا أمر قد يكون ثميناً.

تبدو المعرفة الشيء الأسهل للاكتساب. إن أمثلة الجاحظ ودعبل وأبي تمام، من بين آخرين، تجعلنا نعتقد في ذلك. فوسائل النشر الجماهري للتعليم تبدو كثيرة على الأقل. ففي المدن الكبيرة يستطيع كل أحد، مهما كانت إرادته ضعيفة، الاختلاف إلى الكتّاب أولا[11]

11 . ينظر بصدد الكتاب السندوبي. **أدب الجاحظ**، ص. 26 ـ 27، ترجمه جزئيا شارل بيلا، في **Milieu** ص. 58. إننا نحيل على هذه الدراسة الأخيرة ص. 56 ـ 70. التي تشتمل على معلومات مفيدة حول التعليم والتكوين وهي تظل صالحة بالنسبة للعصر المدروس وبالنسبة إلى بغداد، والبيبليوغرافية غنية.

وإلى الجامع لاحقاً. إنه لمن المتعذر، بطبيعة الحال، معرفة النسبة المئوية من الأطفال الذين يترددون على الكتاب وعدد الشبان المتابعين دروسهم في الجامع، كما أننا لا نتوفر على معلومات بشأن أصولهم الاجتماعية. إلا أن الثابت أن عديدا من العلماء ورجال الأدب هم من أصول متواضعة. إن مجتمعا شديد التراتبية لا يرى مانعا من أن يسلك أفقر الناس من أعضائه المسلكَ الصعبَ نحو التبحر في العلم. لهذا المجتمع حاجة إلى اختصاصيين ورجال القضاء ومؤرخين ولغويين... الخ، يستعملهم لغايات محددة. فهو يضمن على هذا النحو تكوين أطره ويراقب إيديولوجيتهم المحافظة.

إن شاعر المستقبل سيُلقّن في الكُتّاب، بالإضافة إلى مفاهيم أولية مختلفة، معرفةَ القرآن أساساً بعد حفظه عن ظهر قلب. هذا حدث جوهري. فالقرآن هو التربة الخصبة والمخصبة التي ستغذي الفكر دائماً. إنه يرسّخ في الذهن حاسة اللغة العربية التي لا تقبل التجاوز، ويوفر رصيداً معجمياً لا ينضب، ويثبت أسلوبية، ويشكل حقلا استعاريا، ويقدم صيغاً مسبوكة. إنه، باختصار، يقوّم البنيات الذهنية، ويحدد كيفيات التفكير التي لن تفارق الشاعر أبداً. ومهما كان استغلاله لهذه المادة من النصوص وتعمقه فيها ضعيفاً، فإنه سيظل متوفراً على أرصدة ضخمة مختزنة بشكل نهائي في ذاكرته، وهذا شرط لممارسة فنه، وهو شرط لا يقوم شيء بدونه.

إن مستوى الكتاب غير متكافئ إلى حد كبير، فهو في الغالب قابل لإثارة التذمر ثقافيا وفكريا على وجه الخصوص. فالجاحظ وابن قتيبة تحفّظا تحفظاً شديداً بخصوص قيمة معلميهما.[12] وبالتالي فإن على الشاعر أن يقصد بالضرورة الجوامع لأجل سد هذا النقص. وهو يستطيع التردد على الحلقات وتتبع الدروس في ثلاثة مجالات هي:

- الفقه والحديث وتفسير القرآن والكلام والمنطق والفلسفة.
- اللغة والنحو والشعر والأنساب والتاريخ والجغرافية.
- التنجيم والمعمار... الخ.[13]

هكذا التحق دعبل ببغداد،[14] صحبة معلمه في الشعر مسلم بن الوليد، وفيها تابع دروس اللغويين والنحاة من أمثال أبي زيد الأنصاري وأبي عمرو الشيباني وأبي الطيب الوشاء، ودروس الإخباري محمد بن عمر الوقيدي والمحدثين المشهورين من أمثال مالك بن

12. Milieu, p. 59 - 62 ; Lecomte, **Ibn Qutayba**, p. 432; d'après **Uyunn**

13. للمزيد من التفاصيل ينظر السندوبي المرجع السابق. ص. 26 - 27

14. وذلك بعد فترة الشباب المضطربة، إذ أنه اتهم بهجوم بالسلاح ويحتمل أن يكون قد اتهم بجريمة قتل في الواحد والعشرين من عمره.

أنـــس. [15] وربما كان على علم بأن الوقت كان مناسبًا لكي يحيا حياة قليلة المغامرة، ويتهيأ للمسار المهني الذي كان يدفعه إليه واحد من أهل قبيلته، وهو مسلم، إلا أن المعرفة كانت تبدو له مفتاح المجد، ومفتاح هذا التبريز الذي ينشده:

العِلْمُ ينهض بالخَسيس إلى العُلا ... والجهلُ يقْعُد بالفتى المنسوبِ

وإذا الفتى نال العُلومَ بفهْمِه ... وأعينَ بالتشْذيب والتَّهذيبِ

جرَتِ الأمور له فبرَّز سابِقًا ... في كلِّ محضرِ مشهدٍ ومَغيبِ [16]

خلال خمس سنوات تتبع أبو تمام بنفس الطريقة الدروس التي كانت تلقى بالجامع الأكبر في القاهرة. وكان الشاب البحتري يتردد بدوره، بعد وصوله إلى العاصمة، على نفس الأماكن للاستماع على وجه الخصوص إلى دروس ابن الأعرابي الذي سمعه يهجم على أبي تمـــام. [17] هنا يتعلم الآليات الصميمية للغة، ودقائق الأسلوب، ويقدر ثرواته المعجمية. ولنلاحظ أنه ينبغي التوفر على ثقافة صلبة لتتبع دروس هؤلاء العلماء الحريصين على الإشعاع أكثر مما هم حريصون على التكوين. هذه المحاضرات لا ينتفع منها إلا من يستطيع تتبعها. إنها ضرورية في كل الأحوال للشاعر الذي تدفعه طموحاته إلى الممارسة الصعبة لفن المدح وتدفعه، بشكل عام، إلى شعر المناسبات.

لقد عرض مؤلفان اثنان على الأقل طبيعة المعارف الضرورية لهذا الفن. يذكر مؤلف **نقد النثر** بالترتيب: العروض والنحو والأنساب وأيام العرب وأيام الأشخاص المشهورين. وهذه المعارف ينبغي أن يُسترشد بمعرفتها في الأمداح والأهاجي، وهو يبرز أخيرا أهمية الرواية، أي الحفظ عن ظهر قلب لعدد كبير من الأشعار. [18] وينبغي أن نؤكد أن هذا مطلب أساسي سنكرس له حيّزا خاصاً.

ويحرص ابن رشيق على تقديم صورة أدق للشاعر، باقتراح قواعد الأدب التي ينبغي أن يتحلى بها الشخص. إنه يبدأ بتعداد الصفات الفيزيائية والمعنوية التي تضمن التعاطف وتكسبه الاحترام وتيسّر له ولوج حلقات النخبة. وينبغي للشاعر من جهة أخرى أن يتوفر

15. **دعبل**، ص. 36 وما يليها : وضع سجل معلميه، ص. 42 انطلاقا من أسانيد تزول إليه.

16. **الديوان**، رقم 36 ص. 31.

17. **Buhturi, p. 75** avec bibliographic لا نتوفر على أي معلومات فيما يتعلق بعلي بن الجهم، عن الدراسات التي تلقاها بعد مغادرته الكتاب في شارع دجيل : ينظر مقدمة الديوان ص. 5.

18. **نقد النثر**. ص. 83.

على معارف راسخة في النحو واللغة والفقه والتاريخ والحساب والفريضة وعلم الأنساب... الخ.[19] ويلح هذا المنظر بدوره على أولية الرواية، التي ينبغي أن ندرسها الآن.

III. الذاكرةُ الشِّعريةُ والإبْداع

يجب على الشاعر أن يتشبع بآثار الأساتذة الكبار، ويتحكم في معجمهم ويحفظ تنوعات صورهم الأسلوبية، وباختصار ينبغي له أن يملأ فكره بأشعارهم. لقد كتب ابن رشيق: «فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضُل أصحابَه برواية الشعر ومعرفة الأخبار والتلمذة لمن فوقه من الشعراء ـ فيقولون: فلان شاعر ـ رواية يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد[20] وسهل عليه مأخذ الشعر ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعاً لا علمَ له ولا رواية، ضل واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه، وهو ماثل بين يديه، لضعف آلته».[21]

وبعد هذا يضيف ابن رشق بأن إنتاج المولدين لا ينبغي أن يتعرض للإهمال. صحيح أنه لا يستعمل نفس المصطلحات، فهو يستعمل «حَفَظَ» بالنسبة للشعر القديم و«تَصَفُّحَ» بالنسبة للشعر المحدث، إلا أنه يقترح، وهو يتناول فكرةَ سبق أن عبر عنها ابن قتيبة، ويزكي هذا التطور الطارئ، فيقول إن الإنتاج المحدث، باختيار كلماته وبساطة أغراضه واستعماله مختلف أدوات البديع التي كانت قليلة في أشعار المتقدمين ولو أنها فتحت الطريق في هذا المجال، جدير بالعناية في نظره، «وإذا أعانته فصاحة المتقدم، وحلاوة المتأخر اشتدّ ساعدُه».[22]

إن هناك رغبة واضحة لإنجاز تركيب ما. وابتداء من عصرنا هذا نَسْتبين إرهاصات هذا التركيب في بعض النصوص النظرية، كما نستبين ذلك في الإعجاب الذي يخص به رجال القرن الثالث مبدعين من أمثال بشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد.

19. العمدة، ج 1 ص. 196.
20. لقد فسر ابن رشيق مصطلح «مقاصد» تفسيراً واضحاً في الجزء الأول ص. 199 ويتعلق الأمر بكون الشاعر يعبر عن مقصوده بأقصى ما يمكن
21. العمدة، الجزء الأول، ص. 196.
22. العمدة، الجزء الأول، ص. 198.

ليست ضرورة الرواية حدثاً متأخراً كما لم يكن ابن رشيق أول من تحدث عنها. إن ابن طباطبا (م. 322) يعتبرها من القضايا الأساسية في برنامجه لتكوين الشاعر؛ والفارابي (م. 339) يسند إليها دوراً حاسماً، أما أبو هلال العسكري (م. 335) فيقول: «ومن لم يكن راوية لأشعار العرب تبيّن النقصُ في صناعته»، ويكرر الجرجاني بدوره هذه الأقوال.[23] ويستشهد ابن رشيث برؤبة بن العجاج وبيونس بن حبيب وبالأصمعي على وجه الخصوص، فيقول: «لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ».[24] وليس من العبث في شيء، نسبةُ هذا البرنامج إلى الأصمعي، وهو أحد الأساتذة الذين أثروا، بتعليمهم وكتاباتهم، بطرق مختلفة، على الإبداع. ليس مفاجئاً أن يلزم هذا العالم الشاعرَ بالتشبع بإنتاج القدماء، علماً بأنه ساهم بشكل حاسم في جمعه، ويعتبر مستودع وحامي النموذج اللغوي العربي وكماله المعجز. وهذا يصل، إذا صدقنا بعض الطرائف الشهيرة، إلى حد الإعجاب الدائم بكل نص يُقدَّم إليه باعتباره نصاً قديماً، ويظل احتمال التخلي عن هذا الموقف وارداً في حالة ما إذا كشف له عن أصله الحقيقي.[25] ويلاحظ يوهان فوك: «إن الوضعية المهيمنة، التي احتلها صفاء العربية في تعليم اللغة داخل المجتمع العربي، كانت نتيجتها أن عربية البدو قد اتخذت، بهذا الصدد، قيمة نموذج، وأن المثقفين كانوا يتفقون على اعتبارها نمطا للتداول الشفوي والكتابي».[26]

والواقع أن هذه الأوساط كانت تستعمل في العادة عربية متوسطة، إلا أن ردود الفعل تكون قوية حينما يتعلق الأمر بآثار أدبية، وبالشعر خاصة. وإذا كان الإنتاج الخفيف، المزدهر في الحلقات الأنيقة، يسمح على مستوى التركيب والصرف بانزياحات «تدل بشكل أقوى

23. **عيار الشعر**، ص. 4 وما يليها. الفارابي، **كتاب الشعر**، ص. 155؛ **الصناعتين**، ص 138؛ **الوساطة** يستشهد تاريخ النقد بالعديد من هذه النصوص ص. 52 ـ 53 و 131.

24. **العمدة**، الجزء الأول، ص. 197 و 198 ولأجل هذا ينبغي له أن يعرف العروض والنحو والأنساب والتاريخ وهي العلوم المفيدة بشكل خاص للمدح والهجاء.

25. تروى هذه الحكاية كثيرا وبشخصيات مختلفة. فالآمدي، يذكر في الموازنة، الجزء الأول ص. 22 و 23 الأصمعي وإسحاق الموصلي وينسب نفس الاستجابة إلى ابن الأعرابي إزاء أبيات لأبي تمام.

26. **Arabiyya** p. 87.

وقد سبق له أن لاحظ في الصفحة 77. «أن الفصاحة العربية قد بلغت قمة تطورها في عصر هارون الرشيد» مع علماء مثل الاصمعي وابي عبيدة والفراء والكسائي.

على تأثير لغة الاستعمال»[27] فإن شعر النفس الطويل يعتبر الانزياحات محرّمَة، ويشكل موضوع نقاشات بيزنطية تنصب على نقاط جزئية.

وحينما نمعن النظر في الأمر نرى مع ذلك أن اللغويين لا يتفقون إلا نادراً. وهم يعرفون أيضاً كيفية إجراء كل التسويات الضرورية. إن أحد شراح أبي تمام، مثل التبريزي، يجد دائماً تفسيراً ذكياً للضرائر النحوية التي يعمد إليها المؤلف. تبين فقرة في **الموازنة** الإحساس الحقيقي للصفائيين إزاء هذا الموضوع. وإن صاحب البحتري يؤكد في الحقيقة «ما نعينا على أبي تمام اللحن - وهو في شعره أكثر وأشنع - فمنعوا ميله على البحتري، لأن اللحن لا يكاد يعرى منه أحد من الشعراء المحدثين، ولا سلم منه شاعر من الشعراء الإسلاميين وقد جاء في أشعار المتقدمين ما علمتم من الإقواء وغير الإقواء مما لا يقوم العذر فيه إلا بالتأويلات البعيدة».[28] إن صاحب أبي تمام يعترف بدوره أن التشدد غير ممكن في ميدان تصرف فيه الرجلان بشيء من الحرية.[29]

ومهما كان الأمر، فإننا نلاحظ مقدار تأثير النموذج القديم على تشكيل اللغة وممارستها. ولم يفهم هذا بشكل جيد ولاعرضه إلا ابنُ خلدون في واحدة من تحاليله الدقيقة والطموحة التي يملك خباياها. إنه يصف هناك بشكل باهر طرق الإبداع.

27. Arabiyya p. 109 إن لقطات فوك مفيدة لتكوين فكرة عامة، إلا أنها لا تعرض تاريخ اللغة العربية، ذلك التاريخ الذي يؤلمنا افتقاده. إن الأبحاث المختصة والمنظمة والجرود المنهاجية هما وحدهما اللذان يسمحان بأصدار أحكام دقيقة، بدل التعبير عن انطباعات. وهذا يجنب التأكيدات المتناقضة التي يقدم فوك مثالا لها، حيث يقول. «والغالب أن لغة الشعر الرفيع قد جاءت مطابقة، في القرن الثالث، للمثل الأعلى الذي وضعه النحاة العرب. ويمتاز شعر أبي تمام باستواء لغوي قلما وجد له نظير ولا نكاد نجد بين المطاعن الكثيرة التي تعرض لها خلال حياته وبعد موته المبكر مأخذا لغويا.» (ص. 108)؛ إلا أنه يضيف متحدثا عن البحتري وعن النصف الثاني من القرن الثالث/ التاسع «وحتى الشعر الرفيع في عصره (ابن قتيبة) لم يف بمطالب مبدإ الصفائية. وهكذا فإن لغة البحتري ليست أكثر كلاسيكية من لغة مواطنه أبي تمام الذي يكبره قليلا.» (ص. 117). يرفض من جهتنا بسبب غياب دراسات أدق أن نميز، على المستوى اللغوي، بين نصفي القرن الثالث، أحدهما حالة اللغة مع الجاحظ والآخر حالتها مع ابن قتيبة (كذا) ولنلاحظ أخيرا، بصدد شاعرينا، أنه إذا كان **الموشح** يستشهد به بكثرة فإن **الموازنة** على العكس من ذلك لم يُذكر ولا مرة. إن نصنا يبين كم هو بعيد عن الصواب تأكيد فوك الذي يذهب إلى أن أبا تمام لم يكن موضع طعون موجهة إلى لغته.

28. **الموازنة**، الجزء الأول، ص. 28 مع أمثلة لأخطاء ص. من 28 إلى 31.

29. **الموازنة**، الجزء الأول، ص. 49 يستعمل الخصمان نفس الألفاظ تقريبا.

IV. الأسلوبُ الخلْدُونيّ : شعْرَنَةُ الوَاقِع

يحرص ابن خلدون على تأكيد نفي فطرية الملكة الشعرية، فهي في رأيه مكتسبة بفضل الصناعة والارتياض [30]، شأن كل كفاءة ذات طبيعة لغوية. إن التمكن من اللغة لا يكفي لضمان ذلك. ليس شعراً إلا الخطاب الذي يستخدم ويحترم الأساليب التي ينسبها إليه العرب. وينبغي للأسلوب أن يفهم باعتباره «صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التركيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الأعراب ذوي البيان، فيرصها فيه رصا كما يفعله البنّاء في القالَب أو النسّاج في المنوال؛ حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام» . [31]

وبطبيعة الحال فإنه ينبغي شرح هذا النص شرحاً دقيقاً. إذ أن العرض الطويل[32]الذي يكرسه ابن خلدون لفن الشعر يعتمد على معنى مصطلح «الأسلوب» وحده. وهذا المعنى هو الذي يملي أجوبته على الأسئلة الكبرى: ما هو الشعر؟ وما الشيء الذي يكسب نصاً ما صفة الشعرية من جهة؟ وكيف تكتسب قدرة التحكم في وسائل الشعرية من جهة أخرى؟

للشعر إذن أساليب تخصه وتقيمه باعتباره كذلك[33] ولكي يُحَدَّدَ ما هو الأسلوب فلابد من تمييزه :

أولا : عن النسق التركيبي للخطاب (الإعراب). فإذا كانت القواعد تتحكم في العلاقات بين مختلف عناصر اللغة، ضامنة لشرط صحة العبارة، فإنها لا تلعب أي دور في شعرنتها، والمثال يوجد في هذه التأليفات الصحيحة صحة تامة في أعين النحاة، إلا أنها لا تتوفر على أية فضيلة شعرية، وهي بالتالي غير مستعملة. [34]

ثانيا : عن البلاغة والبيان، اللذين ينظّمان على المستوى الأسلوبي مناسبة العبارة للفكرة في النص. إلا أنهما لا يستطيعان خلق شعر. [35]

30. **المقدمة**، الجزء الثاني، ص. 742.
31. **المقدمة**، الجزء الثاني، ص. 740 هذا العرض يكرر بنفس الألفاظ في ص. 742. سنلاحظ استعمالا في هذا النص لمصطلحات فلسفية ومنطقية.
32. لا ينبغي للخلط الظاهر فيه والتكرار وبعض البعد عند الدقة أن يخفي الاستمرار الثابت للبرهنة.
33. **المقدمة**، الجزء الثالث، ص. 744.
34. **المقدمة**، الجزء الثالث، ص. 740 و 742.
35. **المقدمة**، الجزء الثالث، نفس الصفحتين.

ثالثا: عن العروض الذي لا ينصبّ إلا على النظام الصوتي والإيقاعي للقصيدة.[36] وهذا تأكيد جوهري، إذا أخذنا بعين الاعتبار كون الشعر يحدد في النقد العربي بوصفه خطاباً خاضعاً للوزن والقافية. يرفض ابن خلدون هذا التحديد رفضاً صارماً، إذ أنه لا يتعلق إلا بمظهر جد محصور من الشعر. فإذا كان هذا التحديد يساهم في إقامة فرق بينه وبين النثر فإنه لا يكفي لضمان التمييز بينهما «فما كان من الكلام منظوماً وليس على تلك الأساليب فلا يُسمَّى شعراً».[37]

لا يمكن إذن تقويم الأسلوب في علاقته بالمعارف اللغوية وحسب، إنه يشتمل عليها إلا أنه يتخطاها، ويتخذ له موضعاً أبْعَد. كما لا يمكن تقويم الأسلوب في علاقته بالغرض أو بالمقصود الذي يريد الشاعر التعبير عنه، وهو المقصود الذي ينبغي للعبارة عنه أن تنصب بالضبط في هذا القالب. ويختار ابن خلدون، لأجل إقناعنا، غرضاً تقليدياً جداً هو سؤال الطلول. إنه يبيّن الطرق المختلفة لتناوله، وهي تعيين موضع الطلول، ودعوة الأصحاب إلى سؤالها أو البكاء عليها حال التذكر، والحوار مع شخص خيالي، والتضرع إلى المطر والبرق، والألم الخ.[38]

يشير الأسلوب، إذن، إلى مختلف الطرق للتمكن الشعري من واقعة ما، والطرق الشعرية لإدراكها. إنه يتحكم في علاقة الشاعر بالعالم، و يفرض عليه موقفاً إزاء هذا الشيء أو ذاك مما يُراد إدراجه في القصيدة.

لنفكر في نتائج هذا التحليل. فإزاء الحب واللذة والانتصار والموت والوجود، ستكون للشاعر استجابات وكيفية وجود يمليها إدراكُه نفسُه لهذه الأشياء. فالأسلوب يصبح واقعه ذهنية وصورة تتملك الواقع وتملي اللغة. إن الأساليب المطروحة هنا تأويل لهذا الواقع في حدود ما توجِّه به الأساليب بدقة استثمارَهُ من لَدُنْ الفكر. فالإشارات التي توفرها تسمح للخيال أو، بعبارة محصورة، تسمح للوعي الصانع بالعثور على العبارة اللغوية المناسبة. إلا أن هذه ليست في ذاتها شعرية. إنها تصبح كذلك لأنها تجسد الإدراك الذي يمثلها. ومن هنا تأتي خاصية الشمولية التي ينسبها ابن خلدون إلى الأسلوب، حيث ينبغي لكل غرض يصف شيئاً، ولكل تأليف لغوي يعبر عنه، المثولُ أمام هذا الشيء. وهكذا فمن الضروري اكتسابُ هذه المقدرة على إدراك الواقع إدراكاً شعرياً.

36. **المقدمة**، الجزء الثاني، ص. 739.
37. وهذا سبب الاتهام الذي وجهه معلمو ابن خلدون إلى المتنبي والمعري؛ تنظر **المقدمة**، الجزء الثاني، ص. 743.
38. **المقدمة**، الجزء الثاني، ص. 739 إلى 740.

والوسيلة الأساسية للبلوغ إلى هنا هي، في رأي ابن خلدون، حفظ أكبر قدر من الآثار الشعرية. إنه يصر على ذكر هذا الأمر سبع مرات[39]. مؤكدا أن «من كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر ورديء»[40]. ينبغي للشاعر أن يتشبع إذن بإنتاج الأساتذة وملء ذهنه بقصائدهم. إلا أنه لا يكفي التمكن من المفردات اللغوية وإعداد سجل لصور الأساليب، وحفظ العبارات الجاهزة. إن هذه لا تستسلم لإعادة استعمالها كما هي. بل ينبغي «نسيان ذلك المحفوظ لتمّحيَ رسومُه الحرفيةُ الظاهرة»[41]. وذلك لأن الأمر لا يتعلق بحفظ العدول (الصيغ) ولكنه يتعلق بتشكيل حساسية، وبضبط حالاتها. وبعبارة أخرى يتعلق الأمر بصناعة وعي قادر على استيعاب معايير الشعرنة واحترامها. إن الكفاءة الشعرية هي ملكَة، واستعداد ثابت، وكيفية وجود. على أن التردد الدائم على القدماء هو أفضل وسيلة لخلق مجموع الاستجابات السريعة الضامنة للخلق.

V. مُساهَمةُ النَّقْد

إن حساسية الشاعر وطبيعة علاقاته مع الواقع تثبت إذن طرائق الإبداع. ويبقى بعد هذا جمع الأدوات الخاصة لتحقيقه. إلا أن هناك أدباً، هو أدب المعاني، سيبرز في نهاية القرن الثاني، ويزدهر بشكل خاص بمبادرة هؤلاء العلماء أنفسهم، لغويين أو صناع معاجم. لقد أمّنَ هؤلاء إقامة متن شعري قديم في مرحلة النقد الأولى، وهي المرحلة التي يتوخى خلالها التوصل إلى فهم مضبوط للمعنى، وقد تكُون في عصر بدأت فيه لغة الشعراء تُفهم فهماً سيئاً.[42]

يمكننا أن نُعد، ابتداء من الأصمعي إلى أبي هلال العسكري، خمسة عشر أثرا من هذه الآثار، التي نجد لحسن الحظ اثنين منها مطبوعين؛ وهما يسمحان بتقدير أهميتهما للإبداع الشعري.[43]

39. **المقدمة، الجزء الثالث**، من ص. 738 وإلى ص. 749

40. **المقدمة، الجزء الثالث**، ص. 744.

41. **المقدمة، الجزء الثالث**، ص. 744؛ يقارن هذا بالحكاية التي تروى أن خلفا الأحمر قد الزم أبا نواس بحفظ ألف قصيدة قديمة ثم بنسيانها. ينظر ابن منظور **أخبار أبي نواس**، ص. 55، والواردة أيضا في كتاب **La Critique poètique des Arabe** p. 114- 115

42. ننظر في هذا الاتجاه **تاريخ النقد**، ص. 236 وما يليها.

43. يقدم **الفهرست** لائحة ناقصة ونجد تتمتها في اللائحة التي يقدمها ابن قتيبة في **كتاب المعاني، الجزء الأول**، ص. 2. وهو يغطي المرحلة الممتدة من 825/210 إلى 958/347 ؛ وتشكل بعض أجزاء العقد (القرن الرابع) مختارات المعاني. نلاحظ أن هذه اللوائح لا تتضمن المؤلفات المختصة في موضوع واحد . كتاب الابل والفرس والطير الخ. التي هي أساس كل هذه الكتابة.

كِتَابُ المعَانِي لابن قتيبة

لقد استخلص ج. لُكُونْت كل الفائدة الوثائقية واللغوية والمعجمية من هذا الكتاب «الذي كان يريد أن يكون للشعر ما كانه **عيون الأخبار** للنثر، أي مختارات مصنفة حسب مراكز اهتمام ذات أغراض تربوية».(44) وهو يلاحظ لاحقاً بأنه ليس وحيداً في جنسه، «وسواء أتعلق الأمر بمعاني الشعر، بحصر المعنى، أم تعلق بالميسر أم بالأشربة أم بالأنواء، وفي درجة أقل ببعض فقرات **عيون الأخبار**، يمكن أن نقول إن كل هذه الآثار هي في درجات مختلفة مختارات أبيات، مصنفة بحسب الأغراض، ومعها شرح لغوي يختزل في الغالب إلى تحديد الكلمات الصعبة أو الغريب. والحال أن النظر إلى هذا عن قرب، يبين أن الفكرة الموجهة لهذا النمط من الكتب ليست أبداً دراسة هذه الأغراض من زاوية النقد الأدبي، أي من زاوية جمالية، بل الغرض هنا هو غرض اللغوي، وبحصر المعنى هو غرض العالم المعجمي. إن النقد الشعري لا يدخل إلا في المرتبة الثانية، ويمكن القول إن ذلك يتحقق بشكل عرضي». (45)

هذه الملاحظة صحيحة حقاً، إلا أنها لا تنطبق إلاّ على نية المؤلف، وتهمل أهمية هذه الدراسات، وبالخصوص أهمية استعمالها الممكن من لدن الكتاب.

تبين نظرة خاطفة على مراكز الاهتمام المختارة اتساع المجال المدروس. فعلى امتداد 1270 صفحة من الكتاب نجد:

1) ثلاثة أبواب و554 صفحة مكرسة للحيوانات: الخيول والحيوانات الأليفة والمتوحشة.

2) 267 صفحة مكرسة للحرب.

3) 236 صفحة مخصصة للأغذية ولحسن التغذية.

والمجموع هو 1057 صفحة. وبهذا فإن بعض الأبواب مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالشعر، ومستثمرة حقلاً معجمياً ذا أهمية قصوى. وهناك فصول أخرى هي حصيلة لجمع الألفاظ المستعملة من قبل الشعراء، إلا أنها تعود إلى إنتاج هامشي أو جزئي، ومن جهة أخرى فإن المعجم المرتبط بأجناس أو بضروب مختلفة لم يحظ إلا بأبواب مختصرة جداً، كالآثار 8 صفحات؛ والمراثي 13 صفحة؛ والشيب 19 صفحة... الخ. وهذا يعود إلى أن هذه المنتخبات تستعمل [illegible] في غالب الأحيان من قبل

44 Lecomte, Ibn Qutayba, p. 119 - 121

45 Lecomte. op. cit. p. 408

العلماء الكبار المنتمين إلى الجيل السابق. وهذا ما يفسر خاصيتها التركيبية كما يفسر الاختلال الذي يهيمن على توزيع المواد. إن ابن قتيبة لا ينجز أثرا جديدا، فهو يجمع أعمالا معتمدة هي ذاتها على الإنتاج الموجود؛ واتساع مشروعه ينبغي أن يثير الانتباه إلى ما يتعلق بتطور جنس المعاني. ففي هذه الفترة تبرز المحاولات التركيبية الأولى إلى الوجود.[46]

إن حكم ج. لكونت مبرر، إذ لربما يكون اعتبار هذا الكتاب دراسة، ولو غير منتظمة، للأغراض الشعرية مجانباً للصواب. فالشعر هنا قد أصبح أداتياً، فهو يشكل مادة لغوية ويقدم أمثلة ويساعد على التوضيح ويوفر وثائق معجمية ويساهم في تكوين كل متأدب سواء أكان كاتبا أم شاعرا أم مجرد أديب. ولا يفعل الجاحظ شيئاً آخر غير هذا في الحيوان حينما يؤكد: «وقَلَّ معنى سمعناه في باب معرفة الحيوان من الفلاسفة وقرأناه في كتب الأطباء والمتكلمين إلا ونحن قد وجدناه أو قريبا منه في أشعار العرب والأعراب».[47] يقدم الشعر في صيغته المختصرة والواضحة درساً ألصق من غيره بالذهن. وهو يشكل أساس دراسات هامة، منها تفسير الغريب، وتنظيم معجم بالغ التنوع، وتفكيك الصور والاستعارات والمجازات الأخرى. إن العالم يفسر ويدقق ويبعد المعاني الخاطئة ويؤول. إنه باختصار يثبت لغة في تلويناتها الأكثر دقة ويبين الآليات الداخلية لاشتقاقاتها الدلالية، في لحظة لا أحد يستطيع فيها أن يفتخر بأنه متمكن من معجم يتمتع بغنى مثير وبالغ الغموض مع ذلك. «والحقيقة أنه كان من طبيعة الأشياء أن أي واحد من اللغويين لم يكن يتوفر على معرفة كاملة بالعربية، بل ولم يكن قادراً على الإحاطة بنظرة خاطفة على كلية المعجم الحي في العالم البدوي».[48] ومن جهة أخرى، أليس دَالاًّ كونُ شعراء، كابن الرومي مثلا، سيعتبرون في فترة قريبة أن مصاحبة آثارهم بشرح تفسيري أمرٌ ضروري؟ وبسبب ذلك هناك بعض الخلاصات التي نخرج بها من هذه الوقائع، وهي:

1) - إن منتخبات المعاني توفر للشاعر إمكانية الإحاطة بالآثار القديمة في أفضل شروط الفهم الممكنة، والتفرغ لدراسة عميقة للغة شعرية مختصة جدا.

2) - هذه اللغة التي رعاها كاتب يعيش في كنف أقلية حضرية تراتبية بشكل قوي تنفك بالضرورة عن الواقع المعيش، وهي تؤيد وجود نماذج إيديولوجية ولغوية يقاس ثباتها

46. وحتى الجزء المخصص للميسر هو مجرد ملخص لكتاب الميسر، ينظر تحليل لوكونت. نفس المرجع ص. من 128 إلى 130.

47. الحيوان، الجزء الأول، ص. 19 من المقدمة.

48. يذكر يوهان فوك في العربية، ص. 75، مثال ابن الأعرابي، التلميذ الأذكى للمفضل الضبي، مؤلف كتاب معاني الشعر المفقود، فقد أخفق «بصورة مزرية حينما طلب منه ان يشرح كلمات حوشية في أشعار الطرماح» (ص. 76) أن هذا هو ما قد يفسر جزئيا معارضته العنيفة لأبي تمام.

والأكثر من هذه أنه يُلام على تقصيه المغرق في ميدان اللغة، حتى صار هو وحده القادر على فهم خصائده. إن هيئة التزكية تحس أن أسس سلطتها نفسَها موضوعةٌ موضعَ الطعن، لا لأن مشروع الشاعر كان محاكاة مضحكة، وإنما لأنه كشف عن حدود نزعة أكاديمية، ومن هنا جاء الاتهام الموجَّهُ إليْه بكونه لا يُبدع ولكنَّه يحاكي الآثار الأدبيَة التي كان هو وحده عالما بها[53].

وهكذا فإن الشعر يُرادُ له أنْ يكون محاكاةً للواقع، والجمالَ يُرادُ له أنْ يقاس بصدق التمثيل. إن التثبت من التمثيل يؤدي إلى النزعة الذرية، التجزيئية، المعروفة في النقد، الذي يُطَبَّقُ على كل بيت شعري وعلى كل عنصر من البيت، وهو الذي يصرِّح بنجاح هذه الوحدات لا بنجاح القصيدة. وقد ساهم هذا كثيراً في فرض مبدإ استقلال البيت وحصر حقل الابتكار على وجه الخصوص ضمن حدود ضيقة.

الشاعرُ في مُواجَهةِ النّقْد

سيتمرد الشاعر على هذا القيد الذي يحاول المنظِّر أن يحبسَه فيه، وذلك بالاحتفاظ باختياراته بدءاً، رغم حُكْم العلماء. فالبحتري، على سبيل المثال، يفضل أبا نواس على مسلم بن الوليد، وحينما يُنَبَّهُ على أن لثعلب رأياً مناقضاً يؤكد «ليس هذا من علْم ثعلب وأضرابه ممَّن يحفظ الشعر ولا يقوله، وإنما يعرفُ الشعرَ مَنْ دُفعَ إلى مضَايقه»[54].

وقدم أبو نواس نفس الجواب وهو يعارض أبا عبيدة في أمر تفضيله لجرير على الفرزدق[55]. لا تهمنا كثيراً دقة الأنماط المستخدمة حين يمكن أن يكون التشابه موضع ارتياب. المهم هو أن هناك موقفاً مشتركاً منسوباً إلى شاعريْن، وأن رفضهما يتقاسمانه مع الجاحظ في نص هام ورد في **البيان و التبيين**: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يعرف إلا غريبَه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابَه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصلَ بالأخبار وتعلقَ بالأيام والأنساب، فلم أظفرْ بما أردتُ إلا عند أدباء الكتّاب، كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات»[56].

(53) الموازنة، الجزء الأول، ص. 24.
(54) العمدة، الجزء الثاني، ص. 104.
(55) العمدة، الجزء الثاني، ص. 104.
(56) العمدة، الجزء الثاني، ص. 105. وذلك دون الإشارة إلى المؤلف، والحقيقة أن هذا النص مختصر أمين لفقرة طويلة من البيان و التبيين، الجزء الرابع، ص. 23 ـ 24، وهو مخصص للرواة.

إن رد فعل الأديب، ضد شكل معين من الحذلقة، لهو أمر أكيد. فالمختص لا يتجه إلى الأثر الأدبي إلا لأجل تمزيقه واستخلاص ما يناسبه. ولكن هناك، على وجه الخصوص، إحساساً بأن الشعر ينبغي أن يقوّم بطريقة أخرى، وأن التناول اللغوي غير كاف، وأن فهم الآثار الأدبية ينبغي له أن يغترف من منابع أخرى. وبهذا فإن اعتراف الجاحظ ذو دلالة. فهذا الفهم للنصوص، وهذه الحساسية بالشيء الشعري، بَحَثَ عنهما عبثاً عند العلماء فإذا به يجدهما عند الكتاب، الذين هم في الآن نفسه شعراء. هنا يولد شكل جديد من النقد.

ومثل ذلك، فقد يكون المبدعون يسعون في هذا القرن الثالث إلى مواجهة العلماء في ميدانهم الخاص وبأسلحة متكافئة. حينما يصل هؤلاء المستعملون للكلمة إلى حد التمكن التام من اللغة ومن فنهم، فإنهم يفرضون أنفسهم بعلمهم. إن عمارة بن عقيل حجة مقتدرة وأستاذ؛ وابن المناذر يعتبر نفسه في ميدان اللغة أوفر علماً من ثعلب، (57) وفي مستوى آخر، يشرع دعبلاً في بحث نقدي لم تصلنا منه إلا بعض الشذرات(58)، وأخيراً فإن أبا تمام والبحتري مشهوران بمنتخباتهما، وهما يشاركان بهذا في حركة الجمع المستمرة. (59) أولهما ينجز عملاً جديداً في مجموعته الشعرية، إذ يرتّب «هذه المقطعات بحسب الأغراض التي تنتمي إليها، مدشنا بعمله تقليداً سيظل إلى يومنا هذا موضع احترام عند صانعي المختارات». (60)

يتبنى البحتري تصنيفاً بحسب الأغراض التي تكون أحياناً غامضة. إن حماسته تمثّل أمامنا باعتبارها اختياراً لأبيات تعبر عن أفكار أخلاقية وحكمية مستوحاة من مواقف الإنسان أمام الوجود والموت والحرب والناس الآخرين. ولنلاحظ عدم ورود أية إشارة إلى الموضوعات الغزلية، ناهيك عن الأغراض الخمرية. إن هذه الآثار هي، أكثر مما هو قائم في مختارات المعاني، ضروب أغراض حقيقية في هذا العصر؛ لقد أرغمت مؤلفيها على البحث الطويل. فالبحتري يستعمل لهذه الغاية إنتاج خمسمائة شاعر جاهليين في غالبيتهم. (61) وما يدهش عند مؤلفينا هو معرفته العميقة بالشعر القديم. لقد غاص فيه، ولن نتمكن من فهم فن أبي تمام إذا نحن تغاضينا عن هذه الواقعة. إنهم يدعمون استمرارية تراث ثقافي ويساهمون

57. فيما يتعلق بتبحره العلمي ينظر **Ibn al-Rumi** خصوصا ص. 114 والهامش 7.

58. لقد أدرجهما زلنديك في تحقيقه للديوان ص. من 133 إلى 180 سطر ايضا دعبل ص. 204 وما يليها.

59. فيما يتعلق بحماسة أبي تمام والبحتري على Histoire de la littérature Arabe، الجزء 1، ص. من 150 إلى 152. **La Critique poétique des Arabes,** ص. 26 ـ 27، و Buhturi ص. 173 ـ 175.

60. La Critique poétique des Arabes, p. 27

61. Buhturi, p.174

... قيده على الإبداع. فاختيارهم يظهر تصورهم للشعر، ولكنه يؤكد، على وجه ... ، أن هؤلاء المبدعين يسعون إلى توسيع دورهم وتجاوز كونهم مجرد منفذين. ... بساطة ألا ننسى أن هؤلاء الذين يُعتبرون أساتذة في الميدان، لا يفكرون في ... على طبيعته، بل هم على العكس من ذلك لا يعترضون على الأكاديمية. إنهم ... تحديده هم بأنفسهم، ثم الالتزام به بحرية، وهُمْ أخيراً على علم بأن سحر الكلمة لا ... الشروح العالمة.

و حينما نعيد قراءة النص المذكور آنفاً من **البيان والتبيين** للجاحظ، فلا يسعنا إلا أن ... المسمحات التي كرسها بنديتو كروتشي لتكوين الشاعر.[62] إنه يهاجم بقوة نافذة ... المعاجميين والنحاة والبلاغيين الذين يرتقون إلى مرتبة المشرّعين، ويذكر بأن كَنْتَلْيَان ... سبق له أن احتج ضد هذه التعاليم التي يلقنونها قائلا:

«*quasi quasdam leges immutabili recessitate con...*»[63]. وهو يدين تصلب ... «المرتقية إلى مرتبة المنقولات الجمالية وقد أصبحت واقعية ومنسقة ...»[64] ويؤكد أخيرا أن «منبع الشعر هو دائما روح الشاعر، وليس الأشياء ولا ... ولا الأبيات التي تولدت في أرواح الآخرين».[65]

هل تعتبر هذه الخلاصة صالحة بالنسبة لشعرائنا؟ وإذا شاطرنا رولان بارط الرأي «بأن ... يتخذ له موضعاً خارج الفن، أي خارج الميثاق الذي يربط الكاتب بالمجتمع»، فهل ... نستخلص أن شعراءنا قد اختاروا «أمن الفن بدل عزلة الأسلوب؟».[66] إن ثبات ... اللغة الشعرية، وهما ثمرتان لتاريخية لا يمكن للإبداع خارجهما أن يكون مفهوماً، ... تصوّر الانفصال عنهما، يدفعاننا إلى تصديق الرأي. ولدراسة الأغراض والصور ... تثبت هذا.

B. croce, La poésie, p ...
Idid ...
Idid ...
Idid ...
Le degré zéro de l'écriture ...

الفصل الرابع

أنماطُ الإبْداع

خلال الفترة التي نهتم بها، يتم التمييز بسهولة بين إنتاج «رسمي» يتألَّفُ من مدح ورثاء وهجاء، وهو إنتاج أكثر اتقانا ووفرة - وهذا ما سنراه في الفصل القادم - وآخر أكثر عفوية، وشخصي جداً، مؤلّفٌ من ندب وخمريات أو حكميات. يختلف كل منهما عن الآخر بالكتابة واللغة، ولهذا ينبغي إبراز العلاقات التي تربط بين طرق الإبداع ونمط الشعر المُنتَج.

يتلقّى الشعراء بصورة عامة نفس التكوين، وبإمكانهم تناولُ كل الأغراض. فالشاعر المبرِّزُ في مدح العظماء يكتب أيضاً مقطّعات غزلية، ويتبادل رقعا منظومة، ويشارك في أنشطة النوادي. والعكس ليس صحيحاً تمام الصحة، إذ قلما يواجه المتخصص في الشعر المرتجل الصعوبات الهائلة لقصيدة المدح الطويلة. غير أن قانوناً يصدق على الكل، سواء أكان محترفاً للشعر أم لا، لأنهم بمجرد ما يلجون الوسط الموصوف، يجدون أنفسهم في وضعية إبداع دائمة.

إن الشعراء لا يكتفون، طبعاً، بتلقي الأوامر الكفيلة بتحريك آلية جهاز. بل ينشدون نمط إنتاج، ينفصل فيه المبدع عن حوافز أو يستبطنها بصورة يقع تماثلُها مع كيانه الخاص، وإرجاعُها حتى تعبر عن وجوده. فالشاعر العربي يبحث عن الأمر ويثيره لأنه ملزم بالانتاج، ولا يمكنه التخلص من المقترحات التي يوجهها إليه وسطُه، فهو عليه أن يتلقاها ويستعد لتحويلها إلى أثر في أسرع وقت ممكن. فوجود سوق للشعر يفرض على الشاعر تتبع تقلباته وتوجهاته، كما يفرض عليه أن يكون على استعداد دائم لنظم القصيدة. فالإرادة الإبداعية لا

تتحقق على مستوى البحث الفني بل على مستوى الحاجة الحيوية. هذا لا يعني، مع ذلك، أن الشاعر لا يتوفر على وسائل ضمن هذه الحاجة نفسها التي تسمح له بالتصرف بحرية يعرف البعض كيف يوظفها من أجل خلق أسلوب. غير أنه ليس بإمكان هذه الواقعة حجب الشروط المهيمنة للإنتاج. فهذه الشروط تفرض وجود مجال يحدد مشروع الإبداع، ويضع له آفاقاً، ويجمع العناصر الضرورية لتحققه. أي ينبغي الاهتمام أيضاً بالأوضاع التي يتحقق ضمنها الإبداع، أي الطرق المدروسة التي لها صلة بذلك.

1. الارتجال

يمنح الارتجال في المجال العربي سُمُواً كما يثير الإعجاب. يبرهن المرتجل على تملُّكه للغة وبراعته في تنظيمها في خطاب يبعث على القبول. ويشترك كل من الشعر والخطابة في هذه النقطة، «وأعظم ارتجال وقع - على حد تعبير ابن رشيق - قصيدة الحارث بن حلزة بين يدي عمرو بن هند، فإنه يقال أتى بها كالخطبة». [1] ولقد أحس الجاحظ بذلك، فخص بداية كتابه **البيان والتبيين** للحديث عن الشعراء الخطباء. [2] فهو يبرز بذلك خاصية مشتركة بين الفنين، وهي أن قوة الكلمة تمارس بصورة خاصة من قبل رجال قادرين على الإبانة دون سابق إعداد. فهذا أبو نواس، المتهم بكونه لا يخطب، يواجه التحدي ويبرهن على عكس ذلك، مُقدماً على خطبة وعظ مكونة من أبيات مرتجلة. [3] وهو رد فعل ذو دلالة، لأنه يبين إلى أي حد يريد الشعر أن يكون تواصلاً مباشراً وعمومياً، وإلى أي حد يقيم علاقة وطيدة بين من يبثه بعفوية وبين من يعتمد في ذلك على ذكائه.

لهذا فإن الشعراء الموهوبين بعفوية اللغة هاته مشهورون، بدءاً من الحارث بن حلزة إلى الفرزدق، وخصوصاً أبو نواس الذي كان بمقدوره أن يفجر طاقته في أية لحظة وفي أي موضوع. يصف ابن رشيق هذه القدرة «بالانهمار والتدفق» [4]، مشيراً بهذه الصفة إلى إمكانية ارتجال أو قول أبيات دون سابق إعداد. بهذا يتميز الارتجال عن البديهة التي تقتضي أن «يفكر الشاعر يسيراً أو يكتب سريعاً إن حضرت آلة، إلاّ أنه غير بطيء ولاَ مُتراخ، فإن طال

1. العمدة، ج 1، ص. 190 - 191.
2. البيان والتبيين، ج 1، ص. 45 وما يليها.

4. العمدة، ج 1، ص. 189، وهو افضل مرجع بالنسبة لنا في هذا المجال. انظر على وجه الخصوص الفصل المعنون بـ«باب عمل الشعر»، ص. 204 وما يليها.

حتى يفرط أو قام من مجلسه لم يعد بديهاً» . [5] فلا يوجد بين الارتجال والبديهة سوى وقت ضئيل من التفكير الإضافي يُسمح به للمبدع . وبالفعل ، فإن المصطلحين يعنيان القدرة على تصور قصيدة والتعبير عنها فوراً . والتمييز الذي وضعه ابن رشيق متأخر وغريب ، إذ لا يقيمه أبو الفرج الأصفهاني عند تناوله للنماذج المتعددة من القطع المرتجلة التي جمعها [6] .

يقترح مؤلف **نقد النثر** ، ضمن تعليماته للخطيب ، تمييزاً من طبيعة أخرى ؛ فالبديهة تعني بالنسبة إليه القدرة على الارتجال ، والارتجال فعل الارتجال نفسه [7] . وبالتالي لا يمكن في أقصى الحالات أن يعد مستوى التأمل الذي أدرجه ابن رشيق امتدادا لمفهوم المرتجل . وهذا يتطلب بعض التوضيحات .

مَجَالُ المرتَجل

نريد هنا وضع تمييز واضح بين الانبثاق العفوي لقصيدة حقيقية ، وإنشاء مرتجلات سهلة تُحل مجموعات جرسية محلّ طموح غائب . غير أن ذلك قلما يمكن ، لأن الأغراض تفرض مقولاتها بقوة . فكل حالة يناسبها نمط معين من الشعر ، ينبغي له أن يستجيب لبعض المعايير . وهذه الأخيرة لا ترتبط كلها بالكَيْف . وبعبارة أخرى ، فإن مفهوم القيمة متقلب ولا يتضح إلا في وضعية محددة . قد تثير قصيدة مدحية أو هجائية ، أو قصيدة غزلية أو حكمية حماساً . في حين قد تبدو لنا مخيبة أثناء القراءة ، لأننا نجرد كل واحدة منها من صفتها الجوهرية ، ومن العامل الخاص في نجاحها . أي نعزلها عن الإطار الذي أنتجها ، لنحكم عليها باستقلال عنه . ومن ثمة يغدو كل شيء خاطئا لأننا نطبق مقاييس جمالية على آثار لا تستجيب لذلك .

هناك ملاحظة أخرى تتعلق بصعوبة تحديد الجزء من الإنتاج الذي يُعَدُّ مرتجلاً . ولا ينبغي أن يجلب الانتباهَ بصورة متزايدة ذكرُ بعْضُ القطع . لهذا يجب ، قبل إبداء الرأي ، تناولُ النماذج المقدمة لنا بعناية .

خلال دراسة مخصصة للطبع - وهو مفهوم سنعمل على تحليله ضمن هذا الفصل - يعتبر ابن قتيبة الشاعرَ المطبوعَ من يتصف بسهولة واقتدار تمكنانه من النظم إذا امتُحن . [8] ويبين دون تدقيق آخر أن الأمر يتعلق بغريزة .

5. **العمدة**، ج I ، ص. 192.

6 **الأغاني** مثلاً ، ج XI ، ص. 267 . بخصوص الفضل بن يحيى الذي أتم بيتاً لأبي النظير. أنظر أيضا : الحصري، **زهر الآداب**، ج III، ص. 37، حيث تتعاقب مصطلحات بخصوص نفس القصيدة.

7. ص. 110 : «وينبغي أن يتقي خطابه بديهة في أوقات الارتجال».

8. **الشعر والشعراء**، المقدمة، ص. 26.

عتبة التنفيذ كانت سبب عفو الخليفة عنه[16]. غير أن بالإمكان الاعتقاد بأنه قد استعد شيئاً ما لهذا الالتجاء الأخير، عبر نظمه قبْلاً لهذه المرافعة كفرصة أخيرة. هذا يصدق أيضاً، وبشكل أقوى، على علي بن الجهم الذي ارتجل - حسب ابن رشيق - [17] قصيدة مكونة من 19 بيتاً وقد صُلبَ عرياناً. في حين يبين نص كتاب **الأغاني** أنها قد نظمت بعد التعذيب. [18] وهي من جهة أخرى، تعد من أجمل القصائد التي نملكها للشاعر، لما تمتاز به من صناعة جيدة، في حين اشتهر هذا الأخير بأنه يجهد نفسه، ويبطيء في الإجابة. لقد واجه في نزاع حي أمام الناس أحد الهجّائين الأكثر حدة في ذلك العصر هو مروان بن أبي الجنوب، حفيد مروان بن أبي حفصة [19]. يقدم لنا كتاب **الأغاني** روايته عن جلسة صاخبة، يتواجه فيها الرجلان بقوة أمام المتوكل، وكل واحد منهما يدعي التفوق على الآخر [20]. يوجه مروان لخصمه مجموعة من القطع اللادعة والجارحة أثارت ضحك الخليفة، في حين اكتفى علي بن الجهم بطلب دواة لكتابة بيتْين رفيعين يشكو فيهما من وضاعة الهجومات. لا يخفي أبو الفرج بالفعل عداءه تجاه علي بن الجهم المناهض للشيعة، ومن المؤسف جداً أن نراه يبرز ببراعة أهاجي مروان اللاذعة. [21] لكن ابن المعتز قبل ذلك كان اقترح صيغة دقيقة للحكاية، أضاءها بشكل مغاير. وهي تتيح لنا تقييم الأشياء بصورة أحسن. مع ذلك فهو ينقل لنا رأي الجمهور حول هذه النقائض. وحيازة قصب السبق لأحسن شاعر كانت من نصيب مروان، وقد منحت له بالإجماع أكثر من مرة على مرّ العصور. [22]

إذا أردنا فهم استجابات هذا الجمهور، وفهم ماكان عليه وضع الشاعر الذي يعيش في مجتمعه ويخضع لحكمه، فمن الضروري أن نعرف أننا لا نعتمد هنا على جودة البيت ولا على نبل المشاعر المعبر عنها، وبالتالي على جمالية الشيء المقول، بل على سرعة البديهة وعنفها. هكذا يفرض الجنس الأدبي قواعده ويحرص الجمهور على احترامها.

إن الخطيب القادر على ارتجال خطبة، والشاعر الذي يعبئ كل إمكانياته ليشغّلها حين

16 . **العمدة**، ج 1، ص. 194 ،195.

17 . **العمدة**، ج 1، ص. 195 هذه القصدة من بحر الكامل نجدها في **الديوان** رقم 82. ص 171 مع هامش بيليوغرافي (3) صُلب الشاعر بأمر من المتوكل، وقد حدث ذلك بخراسان سنة 238هـ.

18 **الأغاني**، X، ص. 220.

19 المتوفى سنة 250 هـ.

[illegible] ص. ٧٧يم حيث يرفض هذه المرة ذكر هجائية لعلي بن يحيى المنجم احتراما له.

22 . **طبقات فحول الشعراء**، ص. 383.

يريد، يثيران الإعجاب معاً لأنهما يؤديان واجباً ويستجيبان لتطلع. فلقد عَرَفَتْ شاعراتٌ مثل عنان وفضل الشهرة بسبب موهبتهما كمرتجلتيْن بالأساس. فمناظرة الأولى لمروان بن أبي حفصة والعباس بن الأحنف وأبي نواس معروفة جدا، إذ لديها اطلاع على الشعر القديم، إلى درجة أنها تستطيع ارتجال تتمة لأبيات من شعر جرير محاكية طريقته في الكتابة [23] بصورة جيدة. فالميزة الأساسية التي يُعترف لها بها هي أنها مسرعة. كما ستكشف فضل في مواجهتها علي بن الجهم عن نفس الموهبة، سواء في مجال الارتجال أم إنشاد الأشعار [24]. يتم تذوق هذه النقائض بصورة متزايدة، حيث يقع التنافس في الملكات النفيسة والتأنق والفطنة. وقد تجلب رباعية شعرية شهرة لصاحبها، ويعبر فيها بالتناوب عن اعتذار أو عتاب أو تقريض، أو أحكام وعظية، أو مشاعر غزلية؛ إن القصيدة القصيرة، سواء أكانت إنتاجاً صغيراً أم لا، ونامية في ظل القصيدة، منفلتة من صرامة قواعدها، تفرض نفسها كتعبير طبيعي عن رهافة أدبية. فالحب مثلا يُتغنّى به فيها بحرية أكثر وصدق متزايد بالمقارنة مع النسيب الاعتيادي، كما يعترف الملحنون كثيراً من هذا الصنف من المقطعات الشعرية.

نكرر القول إن الإبداع ينبغي أن يحلل كمجموعة عوامل متغيرة في الوظيفة والفعل. فكل نمط إنتاج - أختير أو فُرض - يفضل أحد العوامل. ومن ثمة يترتب الكل حسب هذا الاختيار، حينما يثبّت سلّم الوسائل المستعملة، وبهذه الطريقة تتحدد كتابة الأثر. أما فيما يتعلق بالارتجال، فالسرعة هي العامل المهيمن. ولن يخصص عامل الاستعجال في القرن الثالث إلا لأدب المناظرات الذي ينمو في المنتديات. إن الشاعر المسلح بدربة طويلة يجد نفسه دائماً في حالة توتر شعري، يشارك في منافسات يتم الحكم فيها على سرعة ردوده، ويساهم في منافسات مجتمعية عرفت بالتمليط والإجازة. تضع الأولى في المواجهة متنافسين أو أكثر ينظمون بالتتالي شطراً أو بيتاً، ويتابعون بهذه الطريقة نفس القصيدة، إلى أن ينقطع أحدهم بعد أن تخونه الموهبة [25]. وفي الحالة الثانية يقدم ناظم أو عدة ناظمين على الارتجال انطلاقاً من بيت مقترح من طرف أحدهم، أو اختاره أحد الحاضرين. [26] يمكن للشاعر في كل لحظة أن يتلقى أمر نظم في جلسة قائمة حول هذا الموضوع أو ذاك، أن يهجو أو ينظم أبياتا غزلية، وباختصار أن يزاول هذا العمل الذي يُجازَى عليه [27].

23 . انظر مقالنا في EI 2، III.

24 **الأغاني**، XIX، ص. 258، 262، 268.

25 حول التمليط انظر **العمدة**، ج I، ص. 202 وج II، ص. 91.

26 **العمدة**، ج II، ص. 89 وما يليها.

27 . إن أغلب رعاة الأدب كانوا يفضلون وضع شعرائهم المقربين رهن الاختيار. انظر على سبيل المثال الرائق **الأغاني**، ج XIX، ص. 182 و201، 202.

تتركنا إحدى القصائد المذكورة، وشروط إنتاجها، في حيرة من أمرنا[9]، فلقد أنشد ابن مُطيْر بعد لحظة قصيرة من التفكير مقطعة مكونة من 15 بيتاً دفعت ناقدنا للقول: «وهذا الشعرُ، مع إسراعه فيه، كما ترى، كثيرُ الوشْي لطيفُ المعني». ذلك أقل ما يمكن أن يقال عنها؛ ولم يفت كودفروا-ديمو مبين أن يسجل غنى الوسائل السجعية فيها، وبالأخص في البيت 14 الذي يعد «لوحة من السجع»[10] فعدد الترتيبات الإيقاعية وتنوعها، والمعجم، ودقة الاستعارة، كلها تعبر عن بحث أكيد عن التأثير، يمكن أن نحكم عليه انطلاقا من هذا الوصف للسُّحُب:

1. كَـثُـرتْ لـكثـرة قـطـره أطـبـاؤه	فـإذا تحـلّـب فـاضت الأطبــاءُ
2. وكجَوْفِ ضرّته التي في جوفه	جوفَ السّماء سجلّة جوْفاءُ
6. مستضحكٌ بلوامعٍ، مستعبرٌ	بمدامعٍ لم تمرها الأقذاءُ
14. سُحْمٌ فهنّ إذا كضمْنَ فواحمٌ	سودٌ وهن إذا ضحكْنَ وضَاءُ[11]

بإمكاننا، دون مجازفة، أن ننسب هذه الأبيات إلى أبي تمام لكثرة المحسنات الأسلوبية والكلمات الغريبة. ولنقبل إمكانية قيام هذا البدوي الخصب، المتمكن من فنه، بهذا الإنجاز. فالمصادر القديمة يحلو لها أن تروي مآثر أخرى من هذا النوع[12]. ولا يهم أن نثق نحن الآن بذلك أم لا، إذ يقدم ابن قتيبة هذا المثال كدرس لمعاصريه. وبالرغم من إمكانية اعتباره هاوياً متنوّراً بدل عالم، فهو يقدم لنا النموذج الذي عُدَّ ارتجالاً جديراً بالإعجاب في عصره. فلتبين الأمر بخصوص الشعراء الذين نتناولهم.

إذا اعتُبِر مسلم بن الوليد صاحبَ ابداع بطيء وصعب، نظراً لما يَقتضيه من جهد

9. **الشعر والشعراء**، المقدمة، ص. 26، 27 والحاشية 102، 103، ص. 84 – 85.

10. **الشعر والشعراء**، المقدمة، هامش 103، ص. 75 بخصوص الحسين بن مطيىء، انظر **الموشح** ص. 320.

11. إعادة لصورة البيت 6: اللمعان الذي يسبق انفجار الرعد شبه بضحك شيطاني على وجه التقريب.

12. يذكر ابن قتيبة أمثلة متعددة بعد هذه القطعة التي ندر منها، فيذكر على وجه التحديد مثلا لشعراء بني سعد، قبيلة العجاج ورؤبه، وهم متخصصون في الرجز يفتخرون بقدرتهم على النظم دون انقطاع طوال يوم بكامله ويقول الشاعر المخضرم الشماخ حسب ما ترويه الحكاية ثلاثة أبيات من الرجز، ثم يقف مرتجاً عليه، ثم يتابع قصيدته بقافية مغايرة، ختامية وداخلية، تسمح له بوضع 9 أبيات بعد محاولته الفاشلة الأولى. (نفس المرجع ص. 27 و 28).

يقدم **الأغاني** مثالا آخر بخصوص ارتجال الرجز، ج X، ص. 165: نظم ابو النجم شاعر بني عجل أرجوزة طويلة خلال الوقت الذي يستغرقه رجل في قطع مسافة غلوة، لنسجل هنا أن هذا الوزن يساعد على الارتجال، ويعرض نمطا من الشعر الموجز، حيث يلعب السجع دوراً مهيمناً، يكون مجال الفكر ضيقاً جداً. وهذا ما يفسر قلة التقدير الذي يلقاه الشعراء الذين يختارون الرجز. بخصوص التسهيلات التي يمنحها هذا الوزن للمرتجل، انظر **II,Histoire de la littérature arabe**، ص. 370 372، حيث نقدم عرضا يتعلق بالمرتجلات الرجزية.

طويل، فإن أبا العتاهية يبدي موهبة ارتجالية عالية، ويرجع ابن رشيق ذلك لسببين: يرتبط الأول بطبيعة الإلهام الذي يغترف منه موضوعاته «القرب مأخذه»، ويتعلق الثاني بالوسائل المستعملة «السهولة طريقته»[13]. ويتباهى أبو العتاهية من جهة أخرى بقدرته على إنشاء 200 بيت في اليوم، غير أن ابن مناذر، الذي تتحدد إمكانيات نظمه في 10 أبيات، يسجل عليه بجفاء أنه لا يحقق هذا الإنجاز إلا بفضل إبقائه على الأبيات الأقل جودة[14].

كان علي بن الجهم، المعجب بأبي تمام والمتأثر به إلى حد بعيد، حاضرا في مجلس المتوكل حين قُدِّم لهُ رأسُ إسحاق بن إسماعيل سنة 238 هـ، فارتجل على التو ثلاثة أبيات من الرجز تنتهي بقافية «اللام»، هذه القافية أملاها اسم المتمرد (إسماعيل)، وتقع داخل الشطر[15]. لنسجل هذه الضرورة «الشكلية» التي تمنح للقصيدة بنية صوتية جامدة وتشدها بقوة، وهكذا يفصح البيت الأول عن هذه النغمة:

أهلاً وسهلاً مِنْ رسُول حتى بما تشفي منَ الغليل

لم يكن بوسع هذا النثر المنظوم أن يثير الانتباه لوْ لَمْ نعلم أن علي بن الجهم قد أضاف 14 بيتاً لهذه المقطعة لها نفس القافية الداخلية، لكنها تطلبت مجهودا أكثر، فالمعجم ودقة الصور وسيرورة السرد التاريخي تبيّن الفرق الذي ينبغي وضعه بين المقدمة المرتجلة وما يليها.

قد يجرنا ذلك إلى الاعتقاد بأن الارتجال الشفوي لا يتجاوز عدداً قليلاً من الأبيات. لكن ما الرأي الذي ينبغي اتخاذه بخصوص تلك القصائد، التي يقع التأكيد باصرار على أنها قيلت في اللحظة ذاتها، خصوصا إثر انفعال عنيف؟

ارتجل تميم بن جميل، المحكوم عليه بالإعدام من طرف المتوكل، تسعة أبيات و هو على

13 . **العمدة**، ج I، ص. 191 فهو يصفه بـ«صاحب تقبص» انظر مقدمة ديوان، ص. 46، التي جمعت فيها أحكام متعددة تبرز عدم قدرته على الارتجال، مما أدى بابي نواس إلى أن يتفوق عليه. ففي تعليماته لتلميذه دعبل، يلح مسلم على الأهمية التي ينبغي إعارتها للجودة، وبالتالي للعمل، انظر نفس المرجع ص 47، الذي يستعمل إشارة، ج XVIII من كتاب **الأغاني** دون ذكره.

14 . **الأغاني**، XVIII، ص. 107. **والعمدة**، ص 84. غالباً ما تتكرر هذه الحكاية بخصوص شعراء آخرين: أنظر **البيان والتبيين**، ج I، ص. 206 .207، حيث يرويها بنفس الالفاظ دون تقديم أسمائها الأغاني، IV، ص. 29. حيث يتباهى مسلم بإمكانية قوله 10.000 بيت في اليوم من نفس قيمة شعر ابي العتاهية. ويدافع هذا الأخير عن نفسه بقوة. انظر **الأغاني**، IV، ص .42. مقطوعة مرتجلة تحتوي على قافية صعبة مقترحة عليه.

15 **الديوان**، رقم 84، ص. 174 وص. 175. هامش 3و 4 نجد هذه القطعة مع ظروف نظمها في مختلف المؤلفات، انظر أيضا **العمدة**، ج 2، ص. 131.

ومع ذلك، ليس كل ما في هذا الإنتاج سلعة تُباع وتُشترى، فحجم الرقع المتبادلة في المجتمع البغدادي قد تكتسي أهمية، خصوصاً حين نعتمد على مصادرنا من مختارات وكتب أدب ودواوين، تروي ذلك بإصرار. إذ لا يوجد شخص مثقف يجهل تأليف رباعيات محببة. نجد أنفسنا أحياناً أمام شعر أنيق يعبر عن مشاعر خافتة بمهارة أو متأججة بصورة مغالية، وفي أحيان كثيرة أمام تفاهة تثير الأسف. لكنه يظل، في كل الأحوال، بعيداً عن حقيقة لا تدري كيف تحتل مكاناً في هذا اللعب الروحي. فهو ينتمي إلى الأدب بشكله نفسه وأهدافه والحدود التي يفرضها على نفسه، ولأنه يتسم بالتبادل المباشر، فهو نمط مفضل من الممارسة الأدبية.

نتلقى الاقتراح من الآخر ونعود إليه أثناء الكتابة، لا مجال هنا لحوار ذاتي خالص وتواصل سري للشاعر مع لغته. فلا يمكن لهذا الانتاج أن يكون ـ مع ذلك ـ ولم يكن إلا تمرينا لإعادة استعماله، و نجد فيه كل منجزات الشعر الإبداعي بصورة عامة. وهو يتلاءم بشكل دقيق مع المجهود القائم منذ القرن الثاني. وبافتراض وجود اطلاع عميق على تراث عريق، يقوم الإنتاج الشعري بضبط اتجاهاته وتبنى موضوعات وصور وتراكيب اكتسبها عبر استعمال طويل وعبر استعادة دائمة في آثار جيدة الإتقان. أما الانسجام اللفظي فيضيّق على الفكر، مع قبول تنوعات لطيفة. ولا يوجد شاعر غزلي واحد كبير في هذا النصف الأول من القرن الثالث؛ إذ نلاحظ، عبر تتبع مقطعات غزلية لشعراء أغلبهم كتاباً، كالإخوان ابن وهب وابن الزيات وابراهيم بن العباس الصولي الخ، الذين أغرقوا بها معاصريهم، أن هؤلاء الناظمين لشعر الصبابة والجوى لم يعملوا سوى التكفل بمشاعر انسابت في مادة واكتملت لدى متقدمين أمجاد.

ومن جهة أخرى تنمو صناعة ذات توجه أنيق في هذه المنافسات الحاذقة بين رجال، يوجه كل واحد منهم للآخر دليل موهبته، ي[illegible]بادلون رموز ثقافة مبتدئين، هم الوحيدون القادرون على التحكم فيها. (28)

فالشعر، الذي هو في تجسيده الاجتماعي ـ الثقافي عبارة عن تبادل مرتجل، يتحول إلى وسيلة طبيعية يُصدر فيها الشعراء أحكام قيمة على أنفسهم ويعترف بعضهم ببعض، وهنا مصدر تكاثره والاهتمام الذي يعيره اياه أفراد طبقة مميزة.

ه

28 . نموذج جيد كتبه ابراهيم ابن المدبر. **الأغاني**، XXII، ص. 162. 8 أبيات تحتوي على 3 قواف داخلية، و6 أسماء أو نعوت بصيغة فعيل؛ ومع ذلك يتعلق الأمر بنثر منظوم.

واقعُ الارتجَال

يبدو، إذن، أن الأشْعار تنساب فعلاً على ألسنة بعض الشعراء. لكن ماهي حقيقة إبداعهم ؟ وماهي الخلاصات المستنتجة من الأمثلة المتعددة المقدمة لنا ؟ نقر مسبقا أننا نبقى حيارى بخصوص التدوين الذي لقيته هذه المقطعات المرتجلة. إذ كان من اللازم أن يوجد في اللحظة المتوخاة مستمعٌ شديد الانتباه يحفظها بمجرد سماعها، أونُبِّهَ في الوقت المناسب ليعمل على جمعها تدريجيا، أي العمل على ان تصاحب العفويةُ مجموعةً من التدابير، إن لم يكن نوع من التنظيم قد يؤدي إلى الشك في واقعيتها، إذا نحن لم نكن وضعنا حدودا دقيقة لهذه الطريقة من الإنتاج.

يمكن طبعا أن نتساءل هل هذه القصائد مرتجلة حقاً؟ تتبادر إلى أذهاننا فرضيتان تتوفر كل واحدة منهما على جانب من الحقيقة.

ربما كان الشاعرقد اشتغل بالموضوع وفي ذهنه مشروع أولي متفاوت الاكتمال، ثم سنحت له فرصة تتميمه. ينبغي التنبيه على أن الشاعر يوجد في حالة انتظار دائمة، وهو مطلوب باستمرار ويتهيأ لذلك. كما أن لديه من جهة أخرى أغراضاً مفضلة، ويتخصص بصورة ما في اختيار بعض الموضوعات [29]. وتمكنه الممارسة الجيدة من التصرف في عتاد من كلمات وصور ومحسنات وأغراض معروفة جدا، وهي التي تنتظم بعفوية في الصيغة الجديدة لنفس الأثر. ويتوالى هذا من قصيدة لأخرى في شكل تغيرات، مع اختلاف طفيف عن بعضها البعض. إنه لمن المثير ملاحظة إلى أي حد يتأكد ثبات لغوي وغرضي في كل المجالات، في رباعيات غزلية ومقطعات خمرية أو مدائح مطولة. ومع ذلك ألا يميز هذا الثباتُ إنتاجاً تقلص امتداده في النهاية بسبب ذلك؟

تتعلق الإمكانية الثانية بالصحة. وإن لم تكن صحة القصيدة فعلى الأقل صحة الحالة التي رُويت عليها. بعبارة أخرى، هل نحن متأكدون من صحة قراءة هذه القطعة كما ارتجلت فعلا ؟ أم ينبغي أن نعتقد أن مراجعة ما متفاوتة الأهمية قد لحقتها بعد أن قيلت القطعة وجُمعت بصورة أو بأخرى؟

من المعلوم أن الراوي كان يتولى تنقيح أشعار نظمها «سيده». لقد وجد كودفروا ديمومبين ألفاظاً جيدة في وصف دور هؤلاء الكتاب الذين أعطيت لهم، في عصرنا الراهن، وضعية «الزنوج» فيقول: «في فترة [illegible] مية شكل رواة الشاعر مجموعة من المتعاونين معه، [illegible] تحدث عنه ابن قتيبة

29 . [illegible]

والجاحظ، وهو الذي قد يبدو متعباً بالنسبة للشاعر. إن الرواة يتمرنون على كل أسرار النظم الشعري في هذه الأوراش. حيث يتم حفظ الأبيات عن ظهر قلب والاشتغال على ما هو موجود». (30)

والملاحظة التي أبداها بْلاَشير بخصوص العصر القديم تصدق أيضا على القرن الثاني، فهو يقول: «لم يكن للإثر حرمة أو قداسة -حتى ولو كان هذا الإثر كتابا دينيا- ، ولا ريب أن إدخال لمسات على قصيدة ما ينشأ أحيانا من نية حسنة، فإن تصحيح البيت مساهمة في إيصاله إلى حد الكمال». (31) وهذا مؤكد، لكن تصحيح البيت أيضاً مسهم في تمجيد الشاعر، مما يعرد بالنفع المادي على وضعية الراوي.

ليس بوسعنا إبداء الرأي حول أهمية تصرفات الرواة. و يبقى مع ذلك أن إنتاجاً يمكنه بهذه الطريقة أن يخضع لذوق العصر، والاقتراب من المثال المعياري والانصياع للقواعد المقبولة. وحين يستوي الإنتاج يذاع وينقل إلى أشخاص سيتاجرون به على هذا النحو أو ذاك. إن رأي يحيى بن الجون العبدي، راوية بشار، يبرز بوضوح هذه الصيرورة بقوله «نحن حاكة الشعر في الجاهلية والاسلام». (32) ولا يستثني مع ذلك عملا تفتحياً باشره المؤلف بنفسه. ونعلم في حالة الإنتاج الشفوي أن الجمهور كان في الفترة القديمة يبدي رأيه على سبيل المثال. فهو يصحح بعض الأبيات. أو يطالب الشاعر بإعادة النظر فيها. لكن يجب الاتفاق على أننا لانتوفر إلا على عناصر تقييم ضعيفة جداً بخصوص العمل الذي يُباشَر أثناء الابداع، فكيف لنا أن نطمئن لخبر جرير الذي نظم 80 بيتاً وهو مغمى عليه دون الحديث عن «مسودة» الذي سجل هذه الأشعار في الذاكرة؟ ألم يُعد النظر في أثره واكتفى بتقديمه لرواته قصد مراجعة بعض الزلات؟ كيف لنا ألاَّ نفاجأ بهذه القدرة الخارقة على الحفظ التي يتطلبها إنشاء قصيدة طويلة جدا؟ يجب على الشاعر أن ينظم بيتاً مرصّعاً بقافية موحدة، ويهتم بإدراج صور صحيحة فيه، ويستجيب للإيقاع الذي يقوده، مع احترام الوزن المختار، ويتشبث بنوع من الوحدة الغرضية. باختصار يجب عليه الخضوع التام لقواعد النظم والاحتفاظ بالذكرى الكاملة للقصيدة بما يمكن من الأمانة.

30 . **الشعر والشعراء**، المقدمة، ص. XXXI، حكاية مفيدة بهذا الصدد في كتاب **الأغاني**، IV، ص. 258.259 ذكرها ديموبين **الشعروالشعراء**: ص. 59، هامش 60 . يقوم خال الفرزدق بزيارة متتالية لورش حميده، وأيضا لورش جرير للحصول على أشعارهما من الرواة، فوجدهم مجتمعين يعدون النظر في أشعارهما : يصححون ويتجودون قصائدهما

31 . **Histoire de la littérature arabe**، ج I، ص. 107. حول دور الراويه خلال الفترة القديمة، ج I، ص. 72.73 وبيليوغرافيا. وبخصوص القرن الأول، انظر ج III، ص. 462.463 عرض حول دور الراوية فى الاحتفاظ بالشعر كتابة، وإذاعته حول تدخلاته انظر. ج I، ص. 123 . هامش رقم 8 .

32 . **الأغاني**، IV، ص. 330 . ذكره **الشعر والشعراء**، المقدمة، ص. 59.

مهما يكن من أمر، نحن نفتقر بشدة لعنصر يمكّننا من الحسم في هذا النقاش، حيث يتعلق الأمر بالحالات المتعاقبة لقصيدة تجعلنا ندركها في عفوية نظمها. قد نستطيع إذ ذاك الحكم بجدية على الإمكانيات الواقعية للارتجال والتعرف لاحقاً على مجهود المراجعة، لمعرفة الاتجاه الذي يسير فيه. بهذه الطريقة تبرز واقعية الصيرورة الإبداعية. ويمكننا مع ذلك تقديم بعض الفرضيات في هذا المجال.

إن النظر إلى الشعر باعتباره عملاً يعود لقوى خفية (شيطان الشعر) تسكن الشاعر يختزل الشاعر الى مجرد أداة نقل، ويبرزه كشخص فيزيقي اختاره كائن غريب للتعبير من خلاله. يتعلق الأمر هنا بالتجَلي، ومن هنا نفهم التقدير الذي يحيط بالارتجال. إنه في الأصل علامة عن ظهور خارق، وهو يشهد على قدرة شيطان يسكن إنساناً لينفخ فيه نشيداً ملهماً. فبمقدار ما يرفع من شأنه فهو يبرهن بالمقدار ذاته على تدخل خفي بالمقابل، وبمقدار ما يثبت الشاعر مواهبه كمرتجل فإنه بالمقدار ذاته يقنع بأنه مُحرَّك من طرف هذه القوة؛ ويقدم نفسه كمختار يشارك في عملية سحرية تنتزع منه مسؤولية إنتاج لا يمكن لوعيه أن يكون مالكه، أي يمنحه ملكة الإلهام. تلك كانت حرارة هذا الاعتقاد، في شعر معطى بصورة لا تقبل التفسير، بحيث بقينا لمدة طويلة نقدر تجلياته، وإن كانت بعض التحليلات تجهد نفسها لتفسير الأشياء بطريقة مغايرة. فوصف جرير وهو ينظم قصيدة مكونة من 80 بيتاً بين الشفق والفجر [33]، والعجّاج الذي أتم أرجوزة مشهورة في ليلة واحدة [34]، هو عبارة عن اقتراب من مجهول، واحتفاء بالإنسان الذي يشارك في ذلك.

وإلى جانب بعض الخرافات، التي لقيت قبولاً في مولفات الأدب، يبرز بالفحل نقد يبتعد عن روايتها، كما سنرى ذلك حقا. فالنقد حين يذكر الطبع والإلهام لا يرى فيهما على الأقل عمل بعض الشياطين التي تدفق الفيض الشعري. ومن جهة أخرى نجد هنا صورة قلما نجرؤ على رسمها لصنف مثالي جدا من مبدعي الجاهلية أو من القرن الأول، هذه الحادثة المؤسفة التي طرأت لأبي النظير، الذي مثُل أمام الفضل بن الربيع دون سابق إشعار، ودون أن يهيىء قصيدة للمناسبة، فوقف لا يحرك ساكناً أمام بداية بيت لاتبين عن نوع من التقبض فقط [35]، بل إنها نموذج عن وضعية صعبة قلما تُرْوَى لنا، لان الشعراء الكبار كانوا ينزعجون بما يُفْرَضُ عليهم من ضرورة البرهنة على سرعة البديهة.

33 ماخوذ من **الأغاني**، ذكره **الشعر والشعراء**، المقدمة، ص. XXXI. انظر ايضا **الأغاني**، VIII، ص. 68.69، حيث يسمع الشاعر شيطانه يسخر منه بعد ليلة من الجهد الضائع، فيملي عليه البيت الاول من قصيدته.

34 **العمدة**، ج I، ص. 208. يذكر الشاعر ما يلهمه القصيدة، فهي عبارة عن قوة تتجاوز كل عمل واع، وتمنعه.

35 **الأغاني**، XI، ص. 267 - 268

فبطلب من المتوكل، الذي يستهويه هذا النوع من المآثر، كان البحتري «يجهد نفسه بهذه المرتجلات التي لم يكن قد جُبل عليها كما اعترف بذلك مراراً. وحين يلقى صعوبة بالغة، لا يتردد في إنشاد أشعار نظَمها قبل هذا التاريخ بكثير، وقد كيّفت مع الظرف». (36) إن هذا لا يثير فينا الاستغراب، إذ يطرح سوق الشعر مشاكل تخص الإنتاج. ونسجل هنا نماذج مثيرة من إعادة الاستعمال لأثر معين قصد الاستجابة لطلب مفاجئ أو المساهمة في عملية نظم سريعة.

يطلب عمارة بن عقيل، وقد أصبح عجوزاً ونضبت قريحته، من روايته ابراهيم بن سعدان، أن يذكّره بإنتاجه القديم، ليتمكن من استعماله من جديد في حضرة المتوكل، وقد يُضطر إلى شرائه منه. (37) ويحتفظ سُلم الخاسر بنسخ مكتوبة من قصائده احتياطا، تضم مراثي في شخصيات ما تزال حية. وحين يُستغرَبُ أمامه من رثاء أشخاص ما زالوا على قيد الحياة يجيب: «تحدث الحوادثُ فيطالبوننا بأن نقول فيها ويستعجلوننا، ولا يجْمُل بنا أن نقول غير الجيد فنُعد لهم هذا قبل كونه. فمتى حدث حادث أظهرنا ما قلناه فيه قديما على أنه قيل في الوقت». (38)

هذا الاعتراف يدعو على الأقل إلى الحذر وتناول النماذج المرتجلة بكثير من التحفظ، لكن هذا لن يدفعنا إلى رفضها. فالمُرتَجل يمارس عادة، كما تقدم، عند الشاعر العربي، هذه الملكة المتمثلة في ترجمة كل ظرف بَارز من وجوده إلى شعر. يتعلق الأمر إذن بفهم أن الطريقة الإبداعية هي قضية وسائل وأدوات، ويُمكن لتحليلنا الوصول لبعض الخلاصات كلما توجه بهذا المبدإ.

ينبغي الحديث قبل كل شيء عن تفرغ للقصيدة بدل الشعر. هذا الأخير لا ينتج من مفاهيم الجنس ومواضعات الشكل التي تضع قوانين صارمة. ومهما كانت طبيعة الاقتراح فإن الشعر يندمج ضمن تنظيم يسيطر عليه ويخضعه لقوانينه؛ وليس بإمكانه أن يستقل ويخلق لغته الخاصة. نلاحظ مع ڤاليري أن «الارتجال يتهيأ والمرتجَل ينتَظم» (39). إن التدفق تعبئة سريعة الكلمات والصور والمحسنات الصوتية، يجعلنا استعمالها الدائم نعتبر ما هو نتيجة تجربة وثمرة ممارسة، تحققاً مفاجئاً أو ابتكاراً.

36 Buhtûri، ص. 135.136 . مع حكاية يتظاهر فيها الشاعر بارتجال بيت أمام الخليفة والفتح بن خاقان، كان هذا البيت مهدى فيما قبل لغلام أمرد.

37 . الأغاني، XXII، ص441-442 . ذكره بروكلمان . ترجمة، II، ص. 41 .

38 . الأغاني، XIX. ص. 230.31.

39 Œuvres complètes .II، ص. 553

يغترف الشاعر من خزان الخطاطات العقلية والخطاطات اللغوية التي تفرض وجودها عليه وتشكل مشروعه. وتنظم مصطلحات مألوفة أغراضاً تبدو على الأقل في حالتها النهائية كنتيجة التصاق. فعبر أثر التجاذب والتداعي والامتداد التدريجي يحتفظ كل حافز غرضي لنفسه بوسائله التعبيرية الخاصة، لكن شيئاً فشيئاً تفقد الكلمات والصور توترها الدال، ولا يترك لها الاستعمال المتواتر إلاقيمة علامة. إن هذه العلامات والصور تشير إلى حيز من الضرب الخاص بالأغراض، ووظيفتها لم تعد تكمن في إغنائه وتوسيعه. إذا تصور الشاعر والجمهور - مع ذلك - في هذا المجال شكلاً من البحث فهما يقومان بذلك في حدود ضيقة؛ إذ يتعلق الأمر بتلبيس مغاير لنفس الواقع. فالحديث عن الجوى - على سبيل المثال - والشيخوخة والوحدة، ولتعداد فضائل شخص هام أو بكاء مجده، نخترع أحيانا صورا جديدة ولا نجدد ضرْباً. تبقى العلاقة بين الدال و المدلول من نفس الطبيعة، والرابط الذي يجمعهما ثابتاً. فلا يعمل الشاعر أبداً على اكتشاف مظهر مجهول في واقع عند تسليط ضوء يكشفه. قد تتنوع السبل شيئا ما، غير أن الهدف المحقق لا يتغير. فاللغة تساير الحياة ولا تبعثرها من أجل إعادة خلقها.

هذا يؤدي إلى نتيجة مزدوجة. يفرض انتظار الجمهور استعمال صيغ فقط، وينبغي لهذه الصيغ أن تكون مفهومة. هكذا تكون العبارة التي يُحكَم عليها بالجودة هي تلك التي تُبيّن مقصودَها جيّداً وبسرعة شديدة، أي تلك التي تحافظ بقوة على اتصال القصيدة بالواقع. ومن هنا يأتي مأخذ الغموض الذي وُجِّه لأبي تمام، لا لأنه يعيد النظر في الشيء المقول أو يتصوره بصورة مغايرة: فالحب الذي يتغنى به، والخصال التي يجدها، وأخيراً الإنسان الذي يجعله مثالاً، كل ذلك لا يعبر عن فكر أصيل، وحساسيته لا توحي إليه بأدنى اضطراب. فهو بكل بساطة أرخى علاقة القصيدة بالموضوع؛ فلغتها ليست خَبرية بشكل مباشر، والدلائل التي يقترحها لا تقدم للقارئ البداهة المطلوبة، ولا الانسجام بالأخص الذي يجعل من الكلام وسيلة تفكير متحكَّم فيه ويكون بالتالي مريحاً. «إن استعمال الصيغ الاعتيادية، واللجوء إلى الأقوال المبتذلة لم يسئ في الظاهر إلى صدق الشاعر العاشق وعفويته. ولا ريب في أن مردَّ ذلك يعود إلى حدة إحساس الشاعر بالواقع من خلال الصيغة التي تكرَّرَ ابتذالها باستمرار»⁽⁴⁰⁾. من الممكن حقاً أن تحتفظ تلك الصورة المعتادة بسلامة قوتها الإيحائية، وأن لا يستنفد تكرار حافز ما قوته. هذا لا يمنع من أن يعتمد الشاعر على كفاءته البيانية بدل حساسيته بالعالم،

40 Histoire de la littérature arabe، III، ص 684

هو لا يعمل على اكتشاف الواقع بل يستغل أدواته اللغوية. بإمكان المرتجل أن يوقد زناده بداعي كما يحلو له. وتُفَسَّر تلك السهولة التي تحدثنا عنها بوجود ذاكرة جيدة اعتادت كرار أشعار متعددة، وباستعمال صور لا ينبغي لعددها أن يخفي القرابة بينها، وبنوع من كاء في التعبير عن موضوعات مطروقة. هذه التمارين الممتازة التي نصفها كمرتجلات هي ج آلية مكتسبة. فحفظ تجربة في الذاكرة يُعدُّ هنا شيئاً أساسياً. (41)

لكن هل هذا يصدق بالفعل على الارتجال فقط؟ وبعبارة أخرى، ألا تتم علاقات شاعر بمادته إلا في حالة إنتاج سريع، أم أنها تتحكم بنفس الشكل في طريقة إبداعية توظف لإرادة والروية؟

II. معرفةٌ وتجربةٌ أو إبداع الرَّويَّة

تبرز لنا النصوص النقدية التي نتوفر عليها حقيقة، وهي أن الشعر لم يُعْتَبرْ، قبل لنصف الثاني من القرن الثاني وبالتأكيد ابتداء من هذا التاريخ، نتاج عملية عجائبية بل نتاجَ مل تأملي وعمل.

ما يثير نوعاً من الخلل في الوقائع هو هذا الذكر لغريزة فطرية، ولعبقرية يصطلح عليها عادة بكلمة «طبْع». اذ من الممكن أن نرى فيها علامة على عبقرية، ثم نرى إلى حد ما العنصر لأساسي لنمط إبداعي هو الارتجال بالذات. هكذا تساءل أمجد الطرابلسي عن المعنى الذي ينبغي منحه لما يعرف بـ«الطبع» فيقول: «بإمكاننا أن نتساءل عما يسميه النقاد بالطبع، أليس هو الشكل العلمي لأسطورة الجن والشيطان القديمة، إذ بالنسبة للقدماء كان لكل شاعر شيطان يلهمه، وهذا يشبه تقريبا ربة الشعر لدى الاغريق. لدينا كل الأسباب للاعتقاد بان لمحدثين لا يومنون بتلك الشياطين الملهمة، وحينما يتحدثون عن ذلك فإنما لذكر خرافة». (42)

41 . نلتقي هنا مع تحليل الأسلوب الشفوي الذي أنجزه مرسيل جوس - le style oral rythmique في مواضع مختلفة وتناوله بدوره سبير Plaisir poètique et plaisire musculaire المذكور (1953) ص 440.45 ودوفريين .PUF ،le poétique ، 1963، ص. 84 .

سجل بلاشر من جهة أخرى حول الشاعر القديم أن نظرية المذهبية الشعرية تبدو مرتبطة بالممارسة، أو بالأحرى بالتكوين التقليدي Histoire de la littérature arabe، II، ص. 336

42 La Critique poètique des Arabes، ص. 113.

إن الكاتب الذي يتحدث تباعاً عن الأسطورة والخرافة دون تمييز بينهما لا يتجشم عناء تدقيق تحليله، وعلى الأقل إبداءَ الراي حول الفرضية التي يخطط لها. لندع جانبا الإشارة إلى ربة الشعر. فالشعر اليوناني، منذ فجر تاريخه، موجه لترجمة رسائل مقدسة والتعبير عن تنبؤات إلهيةً. والتمييز الأفلاطوني بين جوهر شعري، أي بين شكل سام من الإلهام من جهة، وبين اللغة من جهة ثانية، يعتمد على معطيات مختلفة جدا. ويبدو لنا هذا الربط الآن متسرعا وسطحيا. لكن لا يمكن أيضا، وعلى وجه الخصوص، قبول التأكيد الذي مفاده أن مفهوم الطبع سمح للنقاد بإهمال الإشارة للشياطين الملهمة لصالح تفسير علمي (كذا). فالفطرة لا تحل محل التدخل الشيطاني، وقد سبق لارسطو أن كتب: «إن فن الشعر ينتمي لأناس موهوبين جداً بشكل طبيعي»[43] ويعبر في *Mascenter poetae* في المنطلق بالضبط عن شعور صحيح بكون بعض الكائنات قد جُبلت على كتابة أشعار.

يعني «الطبع» فوق ذلك شيئاً آخر. فأَنْ يولَدَ الإنسان شاعراً، بالنسبة للجاحظ وابن قتيبة، لا يسلتزم بالضرورة القدرة على الارتجال. وتؤكد ذلك العديد من الأمثلة. إن الأمر يرجع حقاً إلى مميزات كتابة أقل مما يتعلق بطريقة إبداعية. فالشاعر المطبوع بالنسبة لابن قتيبة هو الذي «أراك في صدر بيته عجزُه، وفي فاتحته قافيته».[44] لا ينبغي له أن يصدم قارئه أو يفاجئه ويفرض عليه القيام بمجهود أكبر. فهو يستجيب لتطلع ويجد نفسه يعارض حدود فهْم. فبعض التأليفات المتقنة والصور البالغة التكلف تضلل انتباهاً لم يعد يتوفر على قرائن معتادة.

تبرز هنا إرادة الإدانة لصنف من الشعر «المصنوع» المتكلف والمثقل، يستفيد مؤلفه غير المحاصر بالزمن، من كل المقومات اللغوية التي تسمح له بعرض إبداع يقوم على الروية، وربما أيضا بعرض إبداع مكتوب. ينطبق الحكم اذن على كتابة، وبصورة حتمية على طريقة إنتاج. لكن ينبغي التمييز بين المظهرين، كما ينبغي الإشارة إلى أن الحديث عن «الطبع» يكثر في الوقت الذي انتهى فيه النزوع نحو استعمال فن البديع. هذا النزوع الذي ظهر في بداية القرن الثالث، كان قد انتهى الى السيطرة بجلاء. وفي الوقت الذي نؤكد فيه مع ارسطو أن الشاعر فاعل وصانع قصيدته، فنحن إنما نريد أن نتحرر من المبالغات الملازمة لطبيعة تفكيره.

43 ـ أرسطو **Poétique**، 1455، a، ص. 32.
44 ـ **الشعر والشعراء**، المقدمة، ص. 26

«صناعة» الشّعر

لا يخامرنا شك في أن النقاد العرب يقصدون بالصناعة نفس المعنى المتضمن لدى ارسطو [45]. فهم يستعملونها بالمعنى الحرفي للمصطلح. ومقارنة فن الشعر بالصناعات الحرفية المتعددة نجدها عند الجمحي والجاحظ وقدامة بن جعفر وابن طباطبا والآمدي والجرجاني والفارابي وابن خلدون الخ. [46] إذا كان الإبداع بالنسبة لكل هؤلاء يتطلب طبعاً فإنه لا يمكن اختزاله إلى ذلك فحسب. فالمعرفة والتجربة والدربة هي وحدها التي تجعل من فرد مطبوع شاعراً حقيقياً.

ولشدة إحساسهم بذلك، وتوجسهم بالمخاطر التي يتعرض لها الشاعر، فإن منظري هذه الفترة، التي نهتم بها، عبروا عن آرائهم الخاصة بهذا الموضوع. ويستعمل الجمحي في مقدمة كتابه مصطلحي «الصناعة» و«المصنوع»، رابطاً هذا الأخير بإيحاء قدحي [47] دون القيام بأي تحليل. ويخص الجاحظ، عكس ذلك، فقرات عديدة من **البيان والتبين** لهذه المسألة. وهو ينقل إحساس الأصمعي، الذي يعتبر أن كل مجهود ينال القصيدة يعد علامة ثابتة على عبقري ناقص، وذلك ما أدى به إلى اعتبار زهير والحطيئة من عبيد الشعر [48]. والشيء المثير هو أنه يستمد حجته الأساسية من جودة الإنتاج نفسها، فالتهذيب يلغي منه كل ضعف، ولا يدع فيه من العفوية شيئاً حسب رأيه. وهذه إشارة مهمة عن مفهوم الجاحظ للشعر. وهو نفسه يصف هذا المجهود الإبداعي بقوله: «ومن الشعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاًوزمناً طويلاً يردد فيها نظره ويجيل فيها عقله ويقلب فيها رأيه اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه فيجعل عقله زماماً على رأيه ورأيه عياراً على شعره». [49] يتعلق الأمر إذن بعملية متبصرة وواعية، فهي تتطلب وجود قواعد للتطبيق وهدفاً متوخى. [50] هـذه

45 . سنقوم بدراسة استعمال كلمة «صناعة» ودلالاتها في مقال سيظهر قريباً.

46 . الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ص. 6. الجاحظ، **الحيوان**، III، ص. 131.132 قدامة، **نقد الشعر**، ص. 4.5 **عيار الشعر**، ص. 4 . **الموازنة** .I، ص. 402.404 **الوساطة** في مواضع مختلفة الفارابي **كتاب الشعر أو صنعة الشعراء** ص 155. المقدمة .III ص. 328.329 . هدارة . **اتجاهات الشعر العربي** ص. 566 - 591 حص فصلا معنونا بـ(الصفة الشعرية) لكثرة المحسنات الصوتية والدلالية في الشعر في القرن الثاني وهو ما يغطي جانباً فقط من اهتمامنا. انظر أيضا **تاريخ النقد**، ص.53 - 52، الذي يجمع عدة نصوص تتعلق بالطبع والصناعة

47 . **طبقات فحول الشعراء**، ص. 6، الشعر صناعة وثقافة، ص.

48 . يوجد هذا النص المشهور حذا فى كتاب **البيان والتبيين، I**، ص. 206. وج II، ص. 13 كما يذكره بدوره **كتاب الشعر والشعراء**، ص. 22. انظر أيضا الشعر المقدمة، XXX، وهامش 3 .

49. 125 . **البيان و التبيين** II ص 9

50 يتعارض مع موقف الشاعر الحديث الذى يحتمي بالإلهام (كضمانة على الأصالة) والحرية، ويرفض العقل .. هذه القدرة على احتماع الموضوع لمعايير الخطاب. انظر دوفر **le poétique**، ص. 89 وما يليها .

القصائد المسماة بالحوليات والمنقحات والمحككات والمقلدات [51] هي ثمرة جهد عسير واختبار طويل. فعبر تصحيحات متتالية يصل الأثر الى حالته النهائية. إنه لم يذكر هنا الكتابة، ولكننا نعلم أن المبدع، بهذا الإقرار أو بدونه، «يصنع» نصه. وإذا صدقنا كتاب البيان والتبيين، فالحطيئة يفضل الشعر الذي هو نتاج عمل تصحيحي [52].

ضد هذا التهذيب، وضد هذه الرغبة في إنتاج أثر جيد وحسب، قام الأصمعي، وهو يثير الانتباه الى المخاطر التي تتربص بالشاعر، فقال: «لولا أن الشعر كان قد استعبدهم واستفرغ مجهودَهم حتى أدخلهم في باب التكلّف وأصحاب الصنعة ومن يلتمسُ قهر الكلام واغتصابَ الألفاظ، لذهبُوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهلاً ورهواً وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً». [53] في ضوء المعارضة بين الطبع، الذي يوحي بالموهبة والعفوية، وبين التكلف، ندرك أن الجهد العسير يؤدي إلى طريق الصنعة. فالبحث في نهاية المطاف علامة على قصور جوهري. لا يقع الحديث هنا عن الارتجال، ولكن لدينا احساساً بأن هذه الطريقة الإبداعية، التي يعثر فيها النظم العفوي من تلقاء ذاته على التعبير الملائم، تظل شعرية بشكل أصيل.

إن رد فعل الأصمعي الذي يتبناه الجاحظ قابلٌ للتفسير. ويمكن البحث عن السبب الأول في الاعتقاد القديم في إلهام طبيعي وخارق إلى حدٍّ ما، وهو الذي يقدم الشعر كموهبة. فالشاعر الذي ينظم بوعي قصيدته، يعد أقل موهبة من الذي يتلقاها ويقدمها في حركة واحدة.

لكن يبدو لنا أن هذا النص يفصح، بالإضافة إلى ذلك، عن هجوم شديد على مفهوم معين للشعر. وحين يقع الحديث عن اغتصاب الألفاظ واللجوء إلى التكلف، فلا مناص من طرح سؤال عن كيف لا يتجه تفكيرنا إلى هذا الفن اللفظي والتعبير الأسلوبي الرائع المعروف بالبديع، الذي بدأه بشار بن برد ونال الحظوة عند مسلم بن الوليد، وبلغ مجده عند أبي تمام، الذي سيُتَّهَم بالأساءة الخطيرة إلى عمود الشعر؟ وسيكون علماء اللغة الذي يعملون على بعث مثال قديم وفرضه، ضمن المناهظين الأقوياء لهذه المدرسة. وسيوجه ابن الأعرابي، على سبيل المثال، هجومات عنيفة ضد مناصريها.

51 انظر هذه المصطلحات في **الشعر والشعراء**، المقدمة، ص. XXX- XXXI.

52 . خير الشعر الحولي المحكك. يتعلق الأمر إذن بشعر محكك، كما هو الأمر بالنسبة لمعدن نفيس: أي تم التأكد من أصالته وخضع لعملية تصحيحية قصد تجويده. انظر في هذا المعنى، تحقيق السندوبي لكتاب **البيان و التبيين**، ج II، ص. 11. هامش.5.

53 . **البيان و التبيين**، ج II، ص. 13. نقرأ حسب هارون: «قهر الكلام، وليس قسر الكلام». الذي هو عديم المعنى هنا. ومن جهة اخرى فليس من الأكيد أن يكون هذا الحكم صدر عن الاصمعي. كان تحقيق هارون يقترح صيغة، «وكان يقال»، بدل «كان لقول». لكن السياق وتكرار مفهوم استعباد الشعر يقيمان رابطا وثيقا بين جزئي النص.5. و يقترحان الصيغة الثانية كشرح منطقي للأولى

وبقراءة تتمة نص الجاحظ، يتأكد جداً أنه يقصد تطوراً حديثاً. فبعد ذكر الأصمعي أورد الجاحظ حكماً ليونس بن حبيب رواه أبو عبيدة، قال: «ومن تكسب بشعره والتمس به صلات الأشراف والقادة، وجوائز الملوك والسادة في قصائد السماطين [54]، وبالطوال التي تنشد يوم الحفل، لم يجد بُداً من صنع زهير والحطيئة وأشباههما، فإذا قالوا في غير ذلك أخذوا عفْوَ الكلام وتركوا المجهود» [55].

هكذا وقعت الإشارة لشروط الإنتاج لتبرير طريقة إبداعية، ولتفسير سبب وجود كتابة كذلك. إن استهلاك الحوافز والتعبير هو الذي يدفع إلى الاحتماء بالصناعة وممارسة الأسلوب. وقد تجعلنا الإحالة على شاعرين جاهليين نعتقد أن تقليد الصنعة هذا ظهر باكراً جداً. غير أن السياق الدال يساعدنا على تتبع جيد لتحليل الجاحظ. فهو يتناول فن الخطابة [56]، وحين يهتم بالمجال الشعري، فذلك مجرد استطراد [57] فيما هو بجلاء يعارض النثر الخطابي للقدماء والبدو بنثر المولدين وسكان الحضر الذين تقدم نصوصهم نفس العيوب، سواءاً كانت مرتجلة أم نتاج روية [58]. بإمكاننا أن نعتمد الاستدلال إذن، دون ارتكاب خطإ فادح، لنستنتج أن الانتقاد موجه ضد أنصار شعر يبتعد أكثر فأكثر عن التقاليد الموجودة، ويستثمر في بغداد إرثاً تراكم في البصرة والكوفة ابتداء من النصف الأول من القرن الثاني.

ويعيد ابن قتيبة بدوره معارضة «الطبع» و«التكلف» باستعمال نفس مصطلحات الجاحظ تقريبا [59]. فهو يميز في ثلاث مناسبات بين صنفين من الشعراء: الأول متكلف يتميز بطول التفتيش [60] وأهمية التفكير وصعوبة الإبداع، مما يؤدي الى «كثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني حاجة إليه وزيادة ما بالمعاني غنى عنه» [61]. ينحصر الاسهام الشخصي لابن قتيبة في هذه التدقيقات التي تظل مفيدة جداً.

في هذه الفترة اتخذت المواقف المبدئية للنقد، رغم أن التحاليل تظل ناقصة جداً. إلا

54. قصائد السماطين وهي قصائد تقترب فيها التوزيع المتنوع للقوافي من بنية مقطوعية. انظر **لسان العرب**، VII، ص. 323 - 322 - مع أمثلة متعددة. **القاموس المحيط**، II، ص. 366 غير كاف.
55. **البيان و التبيين**، ج II، ص. 13 وص. 14.
56. كودفروا ديمومبين، **الشعر و الشعراء**، المقدمة، ص. XXX.
57. يمتد من **البيان و التبيين**، ج II، ص. 8، الفقرة الثانية، إلى ص. 14، السطر الأول: حيث يعود ليستأنف تحليله
58. **البيان و التبيين**، ج II، ص. 8، يستعمل عبارة «الذين المتكلفون».
59. **الشعر والشعراء**، ص. 22 وص. 23
60. **الشعر والشعراء**، المقدمة، طبعة أكثر اكتمالاً فيما يتعلق بالقصائد المذكورة. ص. 15. مع قصيدتين مجموعتين تصفان العمل الشعري، لكن بصورة استعارية مبالغ فيها، مما يحول دون الاستفادة منهما
61. **الشعر والشعراء**، المقدمة، ص. 24.

أن منظّرين متأخرين سيعملون على توسيعها وتحديد بعض المفاهيم بدقة أكثر. هكذا نجد المرزوقي في مقدمته الجيدة لحماسة أبي تمام يستعرض بوضوح مفهومه للطبع. فبطريقة ذكية، لم يعتبر الطبع مجرد جبلّة طبيعية لقول الأشعار وكتابتها، بل كتابة ولغة قد تكون لها علاقة بطريقة إبداعية، دون أن تكون محددة بهذه الطريقة بالضرورة.[62]

إن ابن رشيق، وهو يستعمل بدوره نفس النماذج المقدمة من طرف سابقيه، يميز بين «الصنعة» وبين «التكلف». تنتمي للأولى جهود زهير والحطيئة وأبي ذؤيب التي تحدثنا عنها سابقا، لكن الكلفة أو التصنيع هما اللذان يسودان في انتاج أبي تمام، وبدرجة أقل في إنتاج البحترى وابن المعتز.[63] ويميل ابن رشيق مع ذلك إلى إبداع الرويّة، مع الحذر في نفس الآن من نواقص الارتجال وبراعة الصنعة.[64]

الشَّاعرُ أثناءَ الإبْداع، وصيَّةُ أبي تَمّام

لدينا بعض المعلومات تخص الوقت الذي يستغرقه بعض الشعراء لإنتاج قصيدة. ويسجل أبو هلال العسكري، الذي يشيد بفضائل الرويّة، مجموعة من الأمثلة مأخوذة من القدماء والمحدثين على السواء.[65] فهو يعود أيضا لزهير «الذي يعمل القصيدة في ستة أشهر ويهذبها في ستة أشهر» قبل إظهارها. ويخص الحطيئة شهراً لوضعها وثلاثة لإعادة النظر فيها. كان هذا الأخير، حسب ابن جني، ينتج سبع قصائد في سبع سنوات، تتطلب كل واحدة منها أربعة أشهر لكتابتها، وأربعة أخرى لتهذيبها، وأربعة أخرى لتكتمل في صورة نهائية.[66] نحن لا نعلم طبعاً مدى مصداقية هذه الأرقام، فكتاب **الأغاني** يؤكد أيضا أن مروان بن أبي حفصة تلزمه سنة كاملة لتتمة قصيدة تمر بنفس المراحل.[67] هذه التشابهات

62 ننوي نشر ترجمة مفسرة لهذا النص الهام الذي يعبر في رأينا عن احسن تحليل لما يعرف بـ«عمود الشعر».

63 . **العمدة**، ج I، ص. 129 - 131. يتبنى شوقي ضيف هذا التمييز بين التصنيع والصنعة. انظر **الفن ومذاهبه**، ص. 74، مذكور في **اتجاهات الشعر العربي**، ص. 570

64 . يجعلنا نعتقد بالفعل أن الارتجال يختص بإنتاج أقل قيمة، ويدعم رأيه بذكر المتنبي، الذي يعتبر قصائده الناتجة عن إلهام مفاجئ ذات قيمة أقل، بالمقارنة مع قصائده الأخرى. انظر العمدة، I، ص. 193. يلفت الكاتب الانتباه في أكثر من مرة إلى صعوبات الارتجال والتسامح التي ينبغي ان نثمن به ما ينتج عنه، انظر على سبيل المثال: **العمدة**، I، ص. 95. وفي المقابل يتعجب من كون أبي تمام قد استطاع تغيير بيت في قصيدة مدحية مهداة لأحمد بن المعتصم بعد لحظة قصيرة من التفكير. العمدة، I، ص، 132. البيت المقصود يوجد في **ديوان ابن تمام**، II، ص. 250

65. كتاب **الصناعتين**، ص. 141.

66. **الخصائص**، ص. 329.

67. **الأغاني**، xx، ص. 85 - 86. باستعمال أفعال. رفع، وصل بها الى النهاية، قال: انتاج صيغةأولية للقصيدة انتحل: انتقاد الأجزاء الجيدة، عرض. التناول واستواء القصيدة بشكل نهائي

ـضلة جدا لدى مصنفي المختارات حتى لا تثير تحفظات. لكن هذا الإيقاع للإنتاج، يتطابق ـتصارمع حجم بعض الآثار التي نتوفر عليها، إذا نحن لم نعر الاهتمام الا لقطع ذات ـمية.

بالنسبة للفترة الحديثة، فإن أبا هلال العسكري يقدم بعض الإيضاحات الهامة. فهو يشير ى أن أبا نواس بعد أن ينتج قصيدة «يتركها ليلة ثم ينظر فيها [68] فيلقي أكثرها ويقتصر على ـعيون منها، فلهذا قصر أكثر قصائده...». وكان إبراهيم الصولي يسير على نفس المنوال.

علينا أخذَ هذه المعلومات بعين الاعتبار لنحكم على أصل القصيدة القصيرة ومآلها. ربما ـانت نتيجة انتقاء [69]، لكننا نعتقد، بالأحرى، أن فضاءها يتقرر ابتداء من تشكل المشروع ـن طبيعة عمل إنجازه يتحدد بواسطته [70]. وجهل هذه الحقيقة يفسر غموض تعليق ـعسكري عندما كتب: «كان البحتري يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج ـعره مُهذباً. وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل، وكان يرضى بأول خاطر فنُعي عليه عيبٌ ـير»، [71] في حين يتعلق الأمر بلغة متقنة جدا، حافلة بالمحسنات الأسلوبية وهو ما يتطلب ـعملاً مضنيا. وإن تقبل كل إيحاءات مخيلته وعدم القدرة على تمييز الصحيح من الزائف يعود ـى افتقار للحكم النقدي، وليس إلى طريقة خاصة في الابداع. وبخصوص أبي تمام يقدم ـبن رشيق من عمله حجة إضافية دعتها الضرورة فيقول: «وكان أبو تمام يكره نفسه على ـلعمل حتى يظهر ذلك في شعره». [72] فهو يخبرنا في نفس الآن أن الشاعر لا يسجل ـشعاره إلا بعد تأمل طويل وعسير، وذلك بعد أن يتبين له الغرض.

ويؤكد مبدعون كبار، بكل وضوح، خلال هذه الفترة، أن بحثاً يستغرق زمنا طويلا ـو وحده الشاهد على إنتاج ذي قيمة وجدير بالبقاء، لقد كتب ابن المعتز:

والقـولُ بعـدَ الفكرِ يـؤمـنُ زيغُـهُ ... شتـان بيـن رويّـةٍ وبـديـهِ

ـم قال ابن الرومي:

ـارُ الرويّةِ جـدُّ منْضِـجَـة ... وللبـديهـةِ نارٌ ذاتُ تلْويـحِ
وقدْ يفضّلها قـومٌ لعَاجِلِـها ... لكنّه عاجلٌ يمضـي مـعَ الرّيـحِ [73]

68. و هذا لا يستدعي بالضرورة تناول نص مكتوب، و لكن السياق يجعل هذا المعنىمحتملاً. ويبين ابن رشيق أيضاً رغبة هذا الشاعر في جعل أبياته عرضة لانتقاد شديد. العمدة، I ص. 200

69. انظر Esprit courtoirs. ص. 214 وما يليها، يقدم عدة فرضيات تخص القصيدة القصيرة.

70. سنتناول هذه

71. الصناعتين،

72. العمدة، I، ص. 207. وهي قولة تاتي بعد حكاية تصف الشاعر اثناء العمل الإبداعي.

73. العمدة، I، ص 183.

إن الشاعرين، وهما ينتميان لاتجاه البديع، يتلقيان بذلك إرث أبي تمام، ويقومان من جهة ضد النقد مادام يدعو الى العفوية، لكنهما يبينان على وجه الخصوص أن الشعر كما يدركانه ويكتبانه يتطلب طريقة إبداع ملائمة.

نتوفر هنا على نص منسوب لأبي تمام رواه ابن رشيق، وقد تكون قيمته التاريخية موضوع بعض الشك، لكنه ينطبق جيّداً على الشخص وعلى أثر هذا الشاعر. فهو يترجم اهتماماته بدقة مما يجعل تجاهله غير ممكن. يتعلق الأمر بمجموعة من الوصايا موجهة لتلميذه اليافع البحتري الذي يخبرنا بها قائلا: «كنت في حداثة سني أروم الشعر، وكنت أرجعُ فيه إلى طبع، ولم أكنْ أقف على تسهيل مأخذه، ووجوه اقتضائه، حتى قصدت أبا تمام، فانقطعت فيه إليه، واتكلت في تعريفه عليه، فكان أول ما قال لي: يا أبا عبادة تخيّر الأوقاتَ وأنت قليلُ الهموم، صفرٌ من الغموم، واعلمْ ان العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم. فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقا، والمعنى رشيقا، وأكثرْ فيه من بيان الصبابة وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق، وإذا أخذتَ في مدح سيد ذي أياد فأشْهرْ مناقبه، وأظْهر مناسبه وأبنْ معالمه، وشرفَ مقامه، وتقاضَ المعاني، واحذر المجهولَ منها، وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية، وكن كأنك خيَّاطٌ يقطع الثياب على مقادير الأجسام، وإذا عارضك الضجرُ فأرحْ نفسك، ولا تعمل إلا وأنت فارغُ القلب، واجعلْ شهوتك لقول الشعر الذريعةَ إلى حسن نظمه: فإن الشهوة نعم المعين. وجملة الحال أن تعتبَر شعرك بما سلَف منْ شعر الماضين: فما استحسنه العلماءُ فاقصْدهُ وما تركوه فاجتنبْه ترشُدْ إن شاءَ اللهُ تعالى» (74)

لا يمثل كل هذا قاعدة للعمل فقط، بل فنّاً شعرياً. يطلب أبو تمام من مولاه أن يبين تركيزاً وتبصراً واقتداراً. ويدعوه في نهاية المطاف إلى التزام قواعد مثال مقبول. لا تعود المسألة على الإطلاق إلى الإلهام كما يؤكد الأشتر ذلك، ولا تتعلق ببريق يخترق الوعي، بل بالروية تماماً. فالشاعر يزاول عمله ببراعة فيما جسده مرتاح وذهنه صاف. ويقترح النص أيضا، بصورة ضمنية، فكرة أن بعض الاطراد مفضل. ويخصص ابن قتيبة أيضا فقرة للحديث عن الأوقات الملائمة للتأليف (75)، لكنه يحرص على بيان أن تحليله يخص الشعراء

74 . العمدة، II، ص. 114 - 115

75 . الشعر والشعراء، المقدمة، ص. 18. هذه الفقرة اعتمدها ابن رشيق، العمدة، I، ص. 208، أثناء عرضه لظروف الصناعة الشعرية، ص 205، وما يليها

البطئيين والمتكلفين(76)، مدعماً بذلك التمييز القائم والأفضلية الممنوحة. وعندما سيُقدم ابن خلدون في مرحلة متأخرة على إثارة نفس الموضوع، أثناء وصفه لصيرورة الإبداع بدقة نادرة، فسيعتبره أيضاً عملية تُزاولُ بوعي تام في لحظة يمكن فيها للشاعر، وهو متحكم في قدراته، أن يوجه هذا العمل حسب هواه. [77] وعلى غرار أبي تمام، فإن الإبداع لا شأن له بحُمَّى ولا بحالة نفسية شاذة.

لنسجل في الختام أن هذه الوصية تشير الى نصيحتين هامتين هما: حفظ القصائد، وقبول أحكام العلماء المختصصين في المادة. فهو يجعل من المعرفة عملية إبداعية بالضبط، تلعب فيها الذاكرة، كما رأينا، دوراً محدداً في تكوين الشاعر الناشيء. بذلك تنتظم البنيات الذهنية ويتحدد مجال مفهومي؛ إذ يستقبل الشاعر لغة ويتمرس على كتابة. وتشكل القوالب المحصلة أنوية متعددة لترسيخ الفكرة، والعلاقات بين الخيال المبدع والواقع ستخضع دوماً لوساطة هذه المناطق القارة التي تفرض على الواقع صرامة بنياتها الخاصة.

انطلاقا من شهادات المبدعين أنفسهم، يبدو من الثابت أن مشكلة الإنشاء الواعي لم تعد تطرح في الفترة التي نهتم بها، أو على الأقل لم تعد تصلح بصورة خاصة لإثارة خصومة أدبية. يبقى أن نتناول مشكلة هامة في علاقة وطيدة بتطور الكتابة، وبالإنشاء المكتوب خاصة.

مُشكلُ الإبْدَاع المكتُوب

كتب غستون فيت أن الشرق العربي ولَجَ، خلال النصف الثاني من القرن الثاني «ما يمكن تسميته بحضارة المخطوط». [78] وقد ساعد تطور صناعة الورق بشكل حاسم على نشر الكتاب. فحول المساجد كثرت المكتبات التي تتم فيها قراءة المؤلفات وشراؤها ومناقشتها، كما انتشرت حرفة الناسخ والمجلد. «فالكتاب الأغنياء كانوا

76 . **الشعر والشعراء**، المقدمة، ص. 17.

77 . **المقدمة**، ج 2، ص. 744. ترجمة دى سلان، III، ص. 377- 380. سنعود لهذا النص أثناء دراستنا للثقافة. لنسجل أن ابن خلدون يؤكد بشكل مثير كون ابن رشيق -الذي يكن له تقديرا متزايدا- هو الأول والوحيد الذي درس الفن الشعري. انظر **المقدمة** ج 2، ص. 746 – 14و15. ت دي سلان .III .ص 378 . ت وزنتال . III, .ص 384، هامش 1480 يشير إلى رواية مختلفة من طبعة بولاق التي تخفف من شأن هذا التأكيد لكن دون أن يقدم أي تعليق حول هذا الموضوع. ربما يتعلق الأمر من بشونينية مغاربية.

78 **Introduction à la littérature arabe** ص76. والصفحتان 75 و76 مخصصتان لتطور صناعة الورق، دون إحالة للأسف على المؤلفات المستعملة.

يملكون مجموعاتهم الخاصة، أما الكتاب الأقل ثراء فكانوا يزاولون عمل النسخ بأنفسهم(79) وحينما نستعرض الصفحات الأولى من كتاب **الحيوان** التي يقدم الجاحظ مرافعة شيقة عن «الكتَاب» ، نقتنع بأن هذا الأخير أصبح الاهتمام الأكيد في الثقافة العربية. (80) إن إمكانية نشر كتابات في نسخ متعددة في كل المجالات وفي ، تمنح لهذه الوسيلة الجديدة دوراً أساسياً، يتمثل في الوصول إلى جمهور أوسع.

ولا تبقى الآداب طبعاً بمعزل عن هذه الثورة الحقيقية. فبواسطة قلَم في اليد زاول العلماء والمدونون، كالاصمعي وأبي عبيدة وأبي عمرو الشيباني، نشاطهم في جمع الآثار الشعرية وتحقيقها. ويتوجه ذو الرمة لعيسى بن عمر الثقفي، العالم اللغوي، بهذه العبارات : «أكتُبْ شعري، فالكتاب أحبُّ إليّ من الحفظ لأن الأعرابي ينسى الكلمة وقد سهر في طلبها ليلته فيضع في موضعها كلمة في وزنها ثم ينشدها الناس، والكتَابُ لا ينسى ولا يبدّل كلاماً بكلام». (81)

لكن ما الأمر بخصوص الإبداع ؟ وهل نستطيع أن نُجيب عن السؤال الذي طرحه بْلاَشيرْ في هذه العبارات : «قد نتساءل تبعاً لفكرنا الحديث عما اذا لم يكن الشاعر العربي في القرنَين السادس و السابع للميلاد ينظم الشعر كتابة أحياناً». (82) وانطلاقا من معطيات مقدمة من طرف كرنكو حول شبه الجزيرة العربية، يلاحظ بْلاَشير أنها «تتجه الى التدليل على استعمال الكتابة لتدوين الآثار الشعرية. ولكنها لا تستوجب أبدا استعمال الشاعر شخصياً للكتابة عند نظم أشعاره». ويبدو في الختام حذرا جدا، فيقول : «حتى لو سلمنا بأن مثل هذه الأداة كانت موجودة بالفعل في القرنين السادس و السابع، فهي تشكل استثناء، فلم يستعملها إلاّ عدد ضئيل من الحضر. لقد كان شعراء الصحراء يجهلونها دون ريب. والخلاصة أننا نسمح لأنفسنا بالتفكير في أن الأثر الشعري في العصر الجاهلي عند الشعراء البدو، ولربما أيضا عند الحضر، أصل مصدره في الارتجال» (83).

79. نفس المرجع. ص. 76

80. انظر على وجه الخصوص **الحيوان** ج. I. ص. 38. وما يليها.

81. **الحيوان** I، ص. 41.

82. **Histoire de la littérature arabe**، I ، ص 86 . حول تدوين القصائد ونشرها، انظر I ص 86-87 - 88-102 ويحدد بداية التدوين من (أواخر القرن الأول)، وبالطبع يعتبر كل العرض الذى يقدمه الكتاب حول تحقيق الآثارمقيدا . يوسف اش **les bibliothéques arabes** ص 18,20,38,58, 64، نقدم بعض البيانات المهمة :فمنذ أواخر القرن الأول يتأكد أن بعض المكتبات تحتوي على دواوين شعرية، وبالتحديد على شكل دفاتر

83 **Histoire de la littérature arabe** I ص 87 وهامش رقم 2 مع رفضه القاطع لتحليل كونكو، الذي يستند بشكل مثير إلى بروز القوافي للعين ليستنتج أن (النظم الشعرى مرتبط بشكل واضح بمعونة الكتاب) نعارض بدورنا هذا الراي عبر دراستنا لدور الثقافة في الابداع . انظر أيضا ج I ص 22. حيث يردد نفس الاستنتاج .

ما حقيقة الأمر في القرن الثالث للهجرة؟ بإمكاننا التأكيد على أن تدوين القصيدة يتم الآن بشكل مباشر، بل، وأكثر من ذلك، لا نتصور أن تتولى الذاكرة وحدها الحفاظ على الانتاج. فهذا مكتسب تسعى العديد من الأمثلة إلى ترسيخه. تتعلق الأمثلة الأولى بالجمهور، فهو يهتم بجمع المقطعات التي يعجب بها فورا، ومن الممكن الافتراض أنه بهذه الطريقة تشكلت مجموعات أُعيد نسخها، ونُقلت من طرف أدباء لعبوا دوراً هاماً في تداول القصائد. هذا التوثيق الذي يهتم بأخبار إنتاج هذه القصيدة أو تلك، وأيضا بالنصوص نفسها، استفادت منه كتب الأدب والمختارات، إذ لا يمكن تقديم تفسير آخر لاحتفاظها بالحكايات المتعددة التي تخص الشعراء وأثرهم. (84)

لكن هناك أمثلة أخرى أكثر دلالة، تبين أن هذا التدوين قام به أناس لهم في ذلك مصلحة مهَنيّة. هكذا دوّن المغني والملحن عمرو بن بانة، أستاذ غلمان وجواري صالح ولد الرشيد، قصائد في دفاتر تحتوي إحداهن أشعار الحسن بن الضحاك. (85) يتعلق الأمر إذن بدفاتر يختار فيها عمرو أشعاراً صالحة للغناء، في حين يُعد هذا الملحن مؤلفَ كتاب ألحانٌ، وقع الاعتماد في تأليفه بدون شك على هذه الدفاتر (86). ولم يكن الوحيد فيما نعلم الذي شكل ديواناً شعرياً موسيقياً، أي كتاباً للأغاني؛ فالعديد من مؤلفات هذا النوع تنتمي بالذات لهذه الفترة. كل هذا الأدب الذي يكدس حكايات التقطت من مجالس كثيرة، كانت تعقد في العاصمة أو في مكان آخر، دُوّن تدريجيا بالتأكيد من طرف مشاركين لعبوا دور مؤرخين حقيقيين للأدب. وبدون هذا لا يمكن تصوُّر كيف أمكن الاحتفاظ بذكريات النصوص، ناهيك عن سلسلة رواتها. فقد ساهم المغنون والملحنُون ومؤلفُو العديد من كتُب الأخبار بهذه الطريقة وبصورة حاسمة في إغناء توثيق كل المؤلفاتَ اللاحقة الخاصة بالشعر.

وكانت فئة أخرى من المحترفين، المشكَّلَة من الرواة، تدوّنُ القصائد في العادة، وهذا يقربنا أكثر من مشكل النظم المكتوب. إن الراوية المكلف بتصحيح إنتاج شاعره ونشره يعتمد نظريا وقبل كل شيء على ذاكرته، وهي في الحقيقة تثير الدهشة أحيانا شأنها في ذلك شأن

84 . **الأغاني** XVIII.ص 335 . الذي يقدم رواية أكثر اكتمالاً بالمقارنة مع **أخبار ابن تمام**، ص 183 الدهان . **الديوان** . المقدمة ص 47 لايستعمل إلا هذا النص الأخير.

85 . **أوراق** I . ص I : أنجز هذه الترجمة بطلب من يحيى بن خالد البرمكي.

86 **الأغاني** على سبيل المثال .V. ص. 305 . لاسحاق الموصلي . تشير لفظة «قال» إلى أن هناك تأليفا شفويا في الأصل غير أن هذا الفعل يستعمل لوصف كل العمل الإنتاجي بما فيه مرحلة النسخ. انظر أيضا **الأغاني** V، ص. 307، بخصوص أسحاق الموصلي وهو أعمى وذلك قبل سنتين من وفاته؛ و**الأغاني** XVIII. ص 329.23 بخصوص مراسلات دعبل، ومسلم، حيث يعني فعل «كتب»، الكتابة، وأيضا إرسال قطعة مكتوبة.

ذاكـرة المؤلف (87). لكن هؤلاء المتخصصين في الحفظ قد أصبحوا منذ الآن يجمعون الأثر الذي منح لهم في كتاب. ويعتبر بلاشير أنه «من الممكن أن يكون جرير قد أملى بعض قصائده بنفسه وهو على قيد الحياة». (88) اعتقدنا بذلك أثناء حديثنا السابق عن أوراش تصحيحية، اذ يبدو من الصعوبة القيام بهذا العمل بطريقة شفوية فحسب، غير أن الأمر أصبح شبه مؤكد في القرن الثالث.

كان لدى الشعراء الكبار رواة متعددون يجمعون دواوينهم أثناء حياتهم وينسخون انتاجهم بالتدريج. فمسلم بن الوليد يملي إحدى قصائده لجماعة من الناس، بعد أن ذاعت شهرته (89). وهناك من جهة أخرى خبر يفيدنا أن هذا الشاعر المقيم على ضفاف نهر قزوين بجُرجان ربُّما ألقى بدفتر كتب فيه راويتُه شعرَه. وهذا قد يفسر سبب احتفاظه فقط بالمقطعات المحفوظة بالعراق، والمهداة إهداء شخصياً (90). وهذا يعني على الأقل أنها قد سُلمتْ إليهم كتابةً. فالنص واضح بخصوص هذا الموضوع، ونتوفر على معلومات أخرى تؤكد هذا الاستعمال.

يُستقبل عبد الله بن أيوب التيمي من طرف الفضل بن يحيى ومعه قصيدة مكتوبة على قرطاس، ويطلب من اسحاق الموصلي قراءتها (91). ويعين الطاهري عبد الله بن طاهر بخراسان شاعرين هما أبو العميثل وأبو سعيد الضرير لإدارة خزانة الأدب. ويطلعنا التبريزي في شرحه لديوان أبي تمام على أن الواقعة تخص لجنة حقيقية للقراءة؛ لقد كلف الرجلان بانتقاء قصائد من بين تلك التي تسلم إلى الأمير، وتقديم أفضل القصائد اليه، أو استدعاء الشاعر لإنشاد شعره، وبهذه الطريقة طرحًا قصيدة أبي تمام رقم 16 على الشعر المنبوذ (92).

لقد أحضر دعبل، وهو يتهم أبا تمام بانتحال شعره، مخلاة تحتوي على دفاتر فأخذ يتصفحها حتى وقع على دفتر فيه قصائده التي تدل على الأخذ (93). وفي الأخير ينكب أبو تمام نفسه الذي يكن تقديرا شديدا لمسلم وأبي نواس على قراءه ديوانيهما حتى حفظهما عن

87. **الأغاني** XIX، ص 180.81.

88. **الأغاني** XXIII، ص. 81.

89. **الديوان**، مقدمة، ص. 29. حسب **المرشح**، ص. 445.

90. و هو ما يفسر الحجم المحدود لإنتاجه، مقارنة مع إنتاج شاعر كأبي نواس أو كأبي العتاهية، حسب **الأغاني**، XVIII، ص. 328، ويستعمل **الدهان**، محقق الديوان، نص الأغاني، و هو بحلل التأكيد على أن **الديوان** كان في جميع الأحوال قد جمع في حياة الشاعر.

91. **الأغاني**، XIX ص. 327.

92. **الديوان**، و نستخلص أن الشاعرين معاً كانا مكلفين بمكتبة الأمير.

93. **الأغاني**، XVI، ص. 395.

ظهر قلب [94]. ولم يثبت فقط أن الشاعر دوّن أو عمل على تدوين أثره، بل إنه استعمل أيضا وثائق مكتوبة ومصادر كان استعمالها سائغاً في إبداعه. فينضاف اللجوء إلى النصوص، إلى جانب استخدام ذاكرة مشبعة بذكريات شعرية.

ندرك أهمية الشيء المكتوب، الذي أصبح في القرن الثالث قاعدة، ولم يعد مجرد شيء مقبول وعادي. ومن المؤكد أن هذه العادة ترسخت جداً منذ إقدام علماء القرن الثاني على تحقيق الآثار القديمة. تبقى إذن معرفة ما إذا كان الشاعر يخطط، على الورق، مشروعَ أثره ويصححه معدِّلاً، شيئا فشيئا، مادتَه، لكي يبلغ الحالة التي يرضاها. ونتوفر على نماذج من هذه الطريقة. لقد نَظَمَ أَبَان بنُ عبد الحميد اللاحقي **كليلة ودمنة** في أربعة عشر ألف بيت، و تطلب منه ذلك حسب ما يروى ثلاثة أشهر، وهو ما يصفه ولده حمدان مشيراً إلى أن أباه كان يصلي ولوحٌ موضوع أمامه. وبمجرد ما ينتهي من الصلاة كان يأخذ اللوح ويغمره بالأبيات التي نظمها ثم يستأنف الصلاة. [95] تتعدد الأخبار التي تحكي عن شخصيات تناولت قلما ودواة فكتبت قصيدة. [96] ومن الأكيد أن التأمل قلّما يبدو هنا، فالكتابة تسهله وتستدعيه، لكن لا تؤسسه بالضرورة. فالمقطعات القصيرة يمكن أن تكون نتاج تدفق، تضمن لها دفعة واحدة شكلاً نهائياً على الورق، لكن العادة ترسخت، وتؤكد حالات أخرى أن الأمر لا يتعلق فقط بُرقَع.

يروى لنا عبد الله بن العباس بن الفضل كيف كتب قصيدة فيقول: «كنتُ جالساً على دجلة في ليلة من الليالي، وأخذتُ دواة وقرطاساً، وكتبت شعراً حضرني وقُلتُه في ذلك الوقت» لكنه ارتج عليه حتى يئس من أن يجيئه شيء، ولم يضف بيتا ثالثا إلا بعد وقت من التأمل على مشهد للقمر التام. [97] هذا الاستعمال للنظم المكتوب أكثر انتشاراً، إلى درجة أن المهرج الرائع أبو العبر يكتب، وهو جالس على قنطرة في بغداد، مصحوباً بدواة ودرج من الورق، كلَّ ما يسمعه من المارة والبحّارة. وبعد أن يمتلىء الدرج يقطعه نصفين، فيجمع وجه

94. **الأغـاني** XVIII. ص. 335. الذي يقدم رواية اكثر اكتمالا بالمقارنة مع أخبار إلى أبي تمام. ص. 183 الدهان. الديوان. المقدمة. ص. 47. لا يستعمل إلا هذا النص الأخير.

95. **أوراق** I. ص. I. أنجز هذه الترجمة بطلب من يحيى بن خالد البرمكي.

96. **الأغاني**، على سبيل المثال. V ص. 305. لإسحاق الموصلي:« تشير لفظة «قال» الى أن هناك تأليفاً شفوياً في الأصلغير أن هذا الفعلي ستعمل لوصف كل العمل الإنتاجي بما فيه مرحلة النسخ. انظر أيضاً **الأغـاني**، V ص. 307، بخصوص اسحاق الموصلي و هو أعمى تقريباً وذلك قبل سنتين من وفاته؛ و الأغاني، XVIII. ص. 329 - 33 بخصوص مراسلات دعبل، و مسلم، حيث يعني فعل «كتب»، الكتابة، و أيضاً ارسال قطعة مكتوبة.

97. **الأغاني** XIX، ص. 180 - 81.

أحد الجزئين بظهر الآخر [98]. أتمريج هذا أم محاولة غير واعية لجعل اللغة وسيلته الخاصة للبحث، شيئاً جديداً وغير مقبول في عالم أدبي ثابت في احترامه للقواعد ؟ إننا عرضة لإغراء تأويل واقعة بمنظور حديث إلى درجة بعيدة. فلندعْ هذا جانبا، ويبقى ثابتاً وجود هذا الاستعمال للقلم والورق.

نتوفر في الحقيقة على أوصاف مقنعة جداً ونصوص ذات أهمية كبرى تتناول استعمال وسائل إبداعية متنوعة ؛ كالقافية والوزن بصورة خاصة ؛ ونحتفظ بها لاستعمالها في الفصول الآتية. إن تحليل هذه المشاكل التقنية فحسب هو الذى يمكننا من الوصول الى استنتاجات دقيقة، وفي انتظار ذلك من المفيد فهم الموقف العام بصورة جيدة.

يقترح النويهي الرسم البياني التالي بخصوص الشعراء القدامى قائلا : « تكمن الظاهرة الأولى في كونهم لم ينظموا شعرهم صامتين وبكتابته على الورق، لقد نظموه شفوياً ومسموعاً بفضل تقليب الحروف والمقاطع والكلمات -تقريبا- في أعضائهم النطقية (و يضم الأغـــاني العديد من الأمثلة للبرهنة على ذلك). لقد كان من الطبيعي إذن أن الكلمات المجهورة دائما في الأداء الأول قد تحققت فزيائياً بانفعالاتهم، وتتذبذب بالأنسجة والألياف الحية لأعضائهم النطقية وتهتز بخفقة فزيائية لصدورهم وحركات متوترة لأوصالهم » [99].

ينبغي تصحيح ما قد تحتويه فرضية تعتمد كلية على البحث عن الانسجام المحاكي من جزئية، ولكن ينبغي الاعتراف بإمكانية كونها صحيحة. لا يؤلف الشاعر العربي دلائل، بل هو محرِّكٌ بإيقاع لا يكشفه التقعيد النظري في أوزان. فمهما كانت هذه الكلمات مليئة بالمعاني فهو يوظف أصواتاً تفرض تنظيمها على الفكر. فقد كتب ڤاليري : «كان الصوت البشري أساس وشرط الأدب، فحضور الصوت يفسر الأدب الأولّي، ومنه أخذ الأدب الكلاسيكي شكله. كلُّ الجسم البشري الحاضر في الصوت هو عماد الفكرة وشرط توازنهـــا» [100]. يمكن للإبداع إذن أن يتحدد كوفاق لدافع غرضي وحركة بنيات تنتظم سنلاحظ ذلك أثناء إثارتنا للمشاكل الخاصة للإبداع، إذ توجه العناصر الصوتية عمل الشاعر بصرامة، فهذا الأخير يُهَمْهِمُ بقصيدة ويهذبها بشفتيه ثم يؤلفها عبر إنشادها. [101] فنصيب

98. الأغاني XXIII. ص. 81.

99. Atti del Terzo Congresso Di studé Arabit islami 1967 نابلي. Ravello ص 938؛ يتعلق الأمر بحق بشاعر يعتمد اللفظ كمحرك و توجه إبداعه حركة التصويت. نظر أيضا هامش 41 .. Organiser le possible du langage

100. انظر فاليري. La pléiade, Œuvres .II ص 549 ومن هنا (هذا التطور من المنطوق إلى الملموس.. مما يسند ويتطلب مستمدا إلى ما يسند ويحمل نظرة سريعة، منعطشة، وحرة على صفحة).

101 تبين حكتيات متعددة الشاعر وهو يضم قصيدة اثناء رحلة، على سبيل المثال، إلى شخص ينتظر منه عطاءا : عبد الله ابن العباس ابن الفضل، الأغاني ص 206، 207 سلم الخاسر، الأغاني XIXص. 220، الحريمي الذي يحاول دون جدوى نظم مرثية، البيان و التبيين I، ص. 208.

هذا الإنشاد الداخلي في كل الازمان، وفي عصرنا الحاضر أيضا، مهمٌ، ينمو بسرعة أو ببطء وذلك بحسب الموضوع والظرف وقيمة الشعر. وباختصار، حسب طبيعة المشروع والكتابة المتبناة، غير أن هذا النصيب ليس مطلقا لأن اللجوء الى النظم الكتابي يتزايد بصورة أكثر.

يبدو لنا هذا اللجوء مرتبطاً بأشكال جديدة للتعبير. فقد أثارت مضاعفة المحسنات الصوتية والدلالية، بدون شك، تراجع الأسلوب الشفوي، حيث المبدع «يربط ويقرن الصيغ التقليدية بطريقة غير منتظرة ورائعة أحياناً». (102) هذا لا يعني أن «الممارسة اللفظية الحركية تُعطَّلُ في داخله». (103) فهي تحتفظ دائما على توتر لغوي حاسم أحيانا، وعلى الأقل في اللحظات الأولى لولادة الشعر، وتفسر أيضا هذه الوفرة الصوتية التي سنحاول أن نبنيها. غير أن الأسلوب الكتابي يفرض نفسه شيئاً فشيئاً لسببين:

أولا، بسبب الفجوة المتنامية بين الصنعة والواقع. فحين تصبح الكلمة «بديلا... ورسماً. ودليلاً أجوف» (104) تفقد قيمتها المرجعية، لكنها تكتسب دلالات نصية تحدد اللغة الشعرية، وتساهم حينئذ في صياغة الأثر كعنصر من ضرورته الداخلية.

ومن جهة أخرى، فبقدر ما يصبح التنظيم الداخلي للشعر بالغ التعقيد، وتنسيق أجزاء القصيدة بالغ الثبات، يصبح الإبداع المكتوب أمراً حتمياً.

102 جوس Le style orale rythmique et un mot technique ص. 209

103 دوفريين le poétique، ص 86

104 سبير Plaisir poétique et plaisir musculaire ص 47.

الفصل الخامس

الشكلُ - القصيدةُ والمشروعُ المبْدِع

يدخل المشروع مرحلة الانجاز في اللحظة التي تتجه فيه هذه العناصر نحو بعضها البعض، من لغة لم تَثْبُتْ بعد، وموسيقاها، بما هي إيقاع شهواني للفكرة، وهذه الفكرة ذاتها الباحثة عن كلماتها. هل ينوي الشاعر إذن قول الشعر أو كتابته؟ قول قصيدة أو أبيات؟ قد تبدو هذه المشكلة لأول وهلة مبتذلة وغير مجدية. والحقيقة أن الجواب المختار يفرض إشكالية؛ فهو يوضح طبيعة قصد، وطبيعة المعايير التي تتحكم في إبداع ما. إنه يحيل على تصور للشعر من الضروري إبراز مميزاته بعيداً عن كل اعتبارات ذات طابع شكلي.

وللاجابة عن سؤالنا نقول إن للعرب عبارات نميز فيها بين مستويين: مستوى عام، وذلك حين يقولون على سبيل المثال: قال شعراً أو قصيدة، أو أتى بقطعة أو أبيات، لكن حين يستعملون عبارات: مَدَحَ، رثَى، هَجَا، تغزّلَ الخ.. فإن الأمور تغدو أكثر وضوحاً. لقد طمأنتنا دراسة الوسط بذلك، فالظروف تفرض أصنافاً، وبايعاز منها نؤلف أمداحاً ومراثي وأهاجي وقصائد غزلية - خمرية أو حكمية. هكذا يتكون الشكل - القصيدة في المنطلق من ضروب أغراض متراصة، تقدم نفسها في حالة من التكوّن المتين.

أكثر من ذلك، يبرز هذا في عدم وجود منظومات ذات شكل قار أومحصور؛ فلا وجود لقواعد تحدد عدد الأبيات أو المقطوعات وتقنن تنسيق القوافي، ولا وجود لرسم دقيق تقيد هندستُه الإجباريةُ الخطابَ تقييداً قسرياً. فعناصر النظرية هنا نادرة وغير دقيقة، وهي في

كل الأحوال أتت متأخرة. لا وجود لضرورات باستثناء الغرض والوزن الموحد.

فالغرض المتناول إذن هو الذي يعيّن القصيدةَ ويخصّصُها ؛ والظاهر أنها لا تُتصور بمعزل عنه. لا يدع لنا المنظّر العربي الحقيقي الأول قدامة بن جعفر أي مجال للشك في هذا الموضوع. إنه يعدد كل فروع علم الشعر[1]، ويقترح للشعر التعريف المتداول بكثرة : «لفظ موزون مقفّى، يدل على معنى». [2] فهو يميز العناصر الجوهرية الأربعة التالية : اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية. [3] و من ثم فهو الأول والوحيد الذي قدم بدقة دراسة للعلاقات القائمة بين هذه العناصر ووظائفها الموالية. لكنه إذا كان قد أدخل المفهوم الأساسي الذي هو الائتلاف[4]. فإنه لم يصل بفضل هذا المفهوم إلى دراسة القصيدة كعنصر عام منظم. بل يعمد في الحقيقة إلى تصنيف ذي طابع منطقي مُدْرِجاً دراسة العلاقات الوسطية، بدل التحليل البنيوي الحقيقي الذي يتوخى فهم الآليات الداخلية. وهو أيضا يكتفي بوضع جرد للأغراض.

كل شيء يفرض علينا إذن عدم تناول القصيدة كشيء مجرد. لكن إذا كانت القصيدة تتولد من سياق وتستجيب لظروف، فإنه ينبغي أيضا اعتبارها ككل وكمجموع. إن القصيدة باعتبارها فضاءاً يتنظم فيه جوهر الغرض، لا يحيد عن تصورها ككلية وكاكتمال، وبالتالي فإن الغرض خالق الشعر، مما يلزمنا منذئذ بتقييم دوره في صيرورة الإبداع.

I. دراسة إحصائية

ينبغي، قبل كل شيء، جمع أكبر عدد من المعلومات الصحيحة الخاصة بالانتاج الذي نتوفر عليه. إن استعمالنا لشعر ابن الأحنف وأبي نواس يسمح بالوقوف على كل الأغراض المهيمنة. إن هذين الرجلين يقتربان جداً من الفترة التي نهتم بها، مما يجعلنا نتعرض للمأخذ المتمثل في تمديدنا لمجال التحليل بغية فرض استنتاجات. على أن التصنيف المتبع هنا يستجيب بحسب الأغراض، لواقع الأشياء، ويسمح برؤية الفضاء الذي يشغله كل واحد منها.

1 نقد الشعر، ص. 1

2 نفس المرجع، ص.2 ؛ 7.

3. نفس المرجع، ص 8. بعد ابن رشيق نفس النص، العمدة ، I، ص. 119 .

4 نقد الشعر، الصفحات 7 و8 و9 مخصصة بالاساس لفهم نظريته .

* العباس بن الاحنف

لقد قدمت تحفظات عن حق بخصوص الحالة التي وصلنا بها ديوانه ، [5] وليست للأرقام هنا سوى قيمة نسبية . إلا أن الاتجاه الذي تعبر عنه يتأكد بدون جدال لدى الشعراء اللاحقين، وهو القصيدة الغزلية القصيرة . فمن مجموع 589 قطعة منسوبة لابن الاحنف، تتوفر ثلاثون منهما فقط على أكثر من خمسة عشر بيتاً . وهو ما يقارب 0,5 حسب التوزيع التالي :

عدد الأبيات	عدد القطع	النسبة
15 الى 20	10	٪ 33
21 الى 30	12	٪ 40
31 الى 40	6	٪ 20
41 الى 47	2	٪ 7

لا تتجاوز القطع الأخرى ثلاثة أو أربعة أبيات، وتتطابق مع الوصف الذي يقدمه فادي *J.C. Vadet*، لذلك عندما يقول : «لم يعد للشاعر هنا ما يفصح عنه ولا أن يثير كل مظاهر هواه وتاريخه في نفس الآن . . لا وجود هذه المرة لحكاية ولا لتجاوبٌ ولا لزخرفة . تتجه القطعة القصيرة مباشرة إلى هدفها، ولا تقول إلا شيئاً واحداً، إنها القطعة الملائمة بشكل جيد للمغنين الذين هم في حاجة إلى الحفاظ على مشاعر سامعيهم في أوج خفقانها، ولذلك فهي تفضل صفة البراعة والاقتضاب أكثر من حفاظها على التلوينات» . [6] نتعرف من خلال هذه الأسطر على الإنتاج الذي وصفناه لدى الشعراء الكتاب ؛ بالاقتصار على إلهام محدود، وفضاء ضيق يضم حافزاً غرضياً يُستنفَد بسرعة . تلك هي مميزات شعر تتوافق فيه اللغة والكتابة بدقة مع المعايير المرسومة .

5 . نحيل على الوصف الذي يقدمه له فادي **Esprit courtois**، ص215 . انظر ايضا الصفحتين : 217، حول القطعة القصيرة والفصاحة، و223 حول رقع المجتمع الراقي . هذه الصفحات تقدم عناصر تقييم مفيدة بخصوص تنظيم القصيدة القصيرة غير أن مشاكل الإبداع لم تتناول، ولم يخصص أي حير في هذا التحليل للطبيعة والوظيفة الخاصة للكتاب في تنظيم الفضاء - القصدة القصيرة

6 نفس المرجع . ص 215 .

* أبو نواس

يبدو أن القصيدة الخمرية تستلزم القصر أيضاً. 41 قطعة فقط من مجموع 299 ، أي أقل من السبُع ، هي التي تحتوي على أكثر من 14 بيتاً حسب التوزيع التالي :

عدد الأبيات	عدد القطع	النسبة
15 الى 20	24	٪ 59
21 الى 30	16	٪ 39
33	1	٪ 2

والقطع الأخرى تتراوح بين أربعة أبيات واثْنَيْ عشر بيتاً .
هذا التفضيل للقصيدة القصيرة يوجد بالتحديد في الأغراض المتعارف عليها ، وهي المدح والرثاء والهجاء . بخصوص المدح هناك 6 قصائد فقط ، من مجموع 102 ، تتجاوز 20 بيتاً ، وهو ما يشكل السدس :

عدد الأبيات	عدد القطع	النسبة
1 الى 9	67	٪ 66
10 الى 19	19	٪ 19
20 الى 29	9	٪ 9
30 الى 39	5	٪ 5
40 الى 49	1	٪ 1
50 الى 99	1	٪ 1

و الأهاجي عبارة عن لذغات قصيرة، باستثناء 5 قصائد منها تبلغ بالتتالي : 27 و 28 و34، 38 بيتاً[7] . أما بخصوص المراثي فأطولها لا تتجاوز 18 و19 بيتا [8] . كما تؤكد القصائد الطردية الميل نحو الاختصار. فواحدة فقط من بين 52 قصيدة هي وحدها التي تزيد على 20 بيتاً :

عدد الأبيات	عدد القطع	النسبة
1 الى 10	34	٪ 65
11 الى 20	17	٪ 33
26	1	٪ 2

ونلاحظ أن الرجز، الوزن الوحيد المستعمل هنا، لا يقتضي الطول. فطبيعة اللغة هي التي تلعب الدور الحاسم في الامتداد.

* مسلم بن الوليد

إن انتاجاً لا نتوفر الآ على جزء صغير منه، قلما يتيح لنا وضع استنتاجات دقيقة. ومع ذلك فإن القصائد المحتفظ بها تامة، وتكشف عن اتجاه أو ثوابت على الأقل. فقد خصص نصفها للغرض الغزلي والخمري؛ ومن جهة أخرى تشغل القصيدة التي تضم ما بين د و 10 أبيات نصف مجموع القطع. وعدد المدائح، للأسف، متقلص جداً، بحيث لا تصلح كمنطلق لاستنتاجات دالة. ولنسجل مع ذلك في الجدول العام أدناه حضور قصائد طويلة جدا تتراوح بين 40 و 110 أبيات.

جدول رقم 1 : انتاج مسلم بن الوليد

7 الديوان، ص. 506، 510، 549، 557، 569.

8 نفس المرجع، ص 572، 574، قصيدتان أخريان من 26، 88 بيتا، ص. 583، 578 لاتنسبان له بصورة مؤكدة

	المدح		الهجاء		الرثاء		قصائد غزلي وخمرية		قصائد أخرى		المجموع
10 - 1	7 %31,8	%18,41	4 %100	%10,5	0 %0	%0	21 %51,2	%55,25	6 %100	%16	38 % 50,66
19 - 11	2 %9,1	% 28,6	0 %0	%0	1 %50	%14,3	4 9,75	%57,2	0 %0	%0	7 %9,33
29 - 20	0 % 0	%0	0 %0	%0	1 %50	%14,3	6 %14,6	%85,8	0 %0	%0	7 %9,33
39 - 30	2 %9,1	% 18,2	0 %0	%0	0 %0	%0	9 %21,8	%81,8	0 %0	%0	11 %14,66
49 - 40	4 %18,2	%100	0 %0	%0	0 %0	%0	0 %0	%0	0 %0	%0	4 %5,33
59 - 50	1 %4,5	%100	0 %0	%0	0 %0	%0	0 %0	%0	0 %0	%0	1 %1,33
69 - 60	1 %4,5	%100	0 %0	%0	0 %0	%0	0 %0	%0	0 %0	%0	1 %1,33
79 - 70	2 %9,1	%66,6	0 %0	%0	0 %0	%0	1 %2,4	%33,3	0 %0	%0	3 %4
89 - 80	1 %4,5	%100	0 %0	%0	0 %0	%0	0 %0	%0	0 %0	%0	1 %1,33
99 - 90	1 %4,5	%100	0 %0	%0	0 %0	%0	0 %0	%0	0 %0	%0	1 %1,33
109 - 100	1 %4,5	%100	0 %0	%0	0 %0	%0	0 %0	%0	0 %0	%0	1 %1,33
المجموع	22	%29,33	4	%5,33	2	%2 66	41	%54,6	6	%8	

جدول رقم 1 : إنتاج مسلم بن الوليد

* أبو العتاهية

هناك 63 قصيدة تتجاوز 15 بيتاً، أي سُبُع إنتاجه. من مجموع 454 من زهدياته التي تهم إنتاجه.

عدد الأبيات	عدد القطع	النسبة
15 الى 20	29	٪ 46
21 الى 30	23	٪ 36,5
31 الى 40	6	٪ 9,5
41 الى 50	5	٪ 8

أي 52 قطعة من مجموع 63 تضم أقل من 30 بيتاً. هذا التعداد يبين مرة أخرى أن الزهدية-كالقصيدة الغزلية والخمرية والطردية-تكتفي بفضاء محدود بل وتتطلبه. يتحدد الفضاء - القصيدة باختيار غرض ولغة خاصة به، ومن جهة أخرى تقدم هذه القطع كلها خاصية بارزة، تتمثل في استعمال وسائل تجميعية، تنسج روابط دلالية وتركيبية واضحة جداً بين الأبيات. إن الانتقال الى القصيدة الحكمية الطويلة هو عند الشاعر، كما سنرى ذلك، نتيجة اقترانات متعاقبة وامتداد شبه آلي، والمثال الأوضح على ذلك تقدمه الأرجوزة الشهيرة، أرجوزة الأمثال، المتكونة من ثلاث مئة وعشرين بيتاً[9].

* الحسين بن الضحاك

ولا يسمح لنا ديوان الحسين بن الضحاك، في حالته الراهنة، إجراء إحصائيات صحيحة، يتعلق الأمر في أغلب الأحيان بقصائد قصيرة جدا، يمكن اعتبارها أحيانا كأجزاء. نلاحظ أن هناك ست قصائد فقط تشمل على أكثر من 14 بيتاً وهي:

خمريتان تتكونان من 38 و26 بيتاً.

مدحيتان تتكونان من 32 و21 بيتاً.

9. الديوان، ص 465 - 444

مرثيتان تتكونان من 22 و15 بيتاً.

غير أنه ليس بوسعنا استخلاص أي استنتاج من هذه الأرقام. وبخصوص دعبل فإن آثاره الشعرية لم تصلنا إلاّ في شكل أجزاء ما تزال في حاجة إلى تحقيق، هي بلا شك أهم بكثير مما يوهمنا به الجزء الذي نتوفر عليه.

* علي بن الجهم وأبو تمام والبحتري

نصل الآن إلى الشعراء الأكثر تمثيلية للعصر الذي نهتم به. إن وضعنا لجدول إنتاج علي بن الجهم يهدف بالإساس إلى التوضيح، فهو انتاج محدود نسبيا، ويحتوي بالخصوص على عدد كبير من مزدوجات أو أبيات معزولة اضطررنا لادراجها في الحساب. هذا يصدق بصورة خاصة على الصنف المدحي، حيث تحتل القطع القصيرة مكاناً تجعل النتائج المحصل عليها غير قابلة للاستعمال. وعلى العكس من ذلك تسمح الأبواب المتعلقة بالقصائد الغزلية والحكمية باستنتاجات مقبولة.

يزخر ديوانَا أبي تمام والبحتري بدروس و عبَر، وذلك عائد أوّلاً الى حجمهما: فخلال حياته القصيرة، أنتج الشاعر الأول 7.104 بيتاً، ويصل الثاني إلى انتاج ما مجموعه 16.127 بيتاً. كما يتجاوز معاصره ابن الرومي 16.000 بيتاً[10] ولا بد من الإشارة طبعا إلى الظروف التي سمحت بالاحتفاظ بهذه الآثار في كليتها.

فالشاعر مُنْتَخِبٌ وناقد، وقد أصبح ساهراً بنفسه على تدوين إنتاجه، بعد أن اتسعت حلقات هواة الشعر، وجهود الناشرين التي ستعرف امتداداً تاماً بُعَيْد هذا التاريخ في القرن الرابع، وهي وقائع ساهمت كلها في الحفاظ على دواوين هامة.

يجب، بقولنا هذا، التسليم أيضاً بأن شعراءنا منتجون مقتدرون، يتحكمون في تقنياتهم وقادرون على تذليل صعوبات المنظومات الطويلة بسهولة. تمارس القصيدة المدحية لدى هؤلاء تفوقاً مطلقا، كما توضح ذلك الجداول المبينة أدناه.

10. يقدر البستاني إنتاج الشاعر الأخير في 16 أو 17 الف بيت **Ibn al Rumi**، ص. 316 . لكنه لايقوم بدراسة إحصائية دقيقة لنتذكر علي سبيل المقارنة أن الفرزدق ورؤبة اعتبرا من الشعراء المكثرين، انتج الأول 7630 بيتاً والثاني 7379 بيتاً، انظر بلاشير، **Histoire de la littérature arabe III** ص. 634 ,535 . يمكن أن يفسر هذا التفاوت بواقع النصوص المروية باسم هؤلاء الشعراء. لكننا نعتقد ان الترتيب الكمي محترم.

عدد الأبيات	المدح	الهجاء	الغزل	الحكم	الوصف	المجموع
10 - 1	25	10	35	34	9	113
19 - 11	5	2				8
29 - 20	8		1		1	10
39 - 30	3					3
49 - 40	1					1
59 - 50	3					3
	46	12	36	34	10	138

جدول رقم 2 : إنتاج علي بن الجهم

عدد الأبيات	المدح		الرثاء		الهجاء		الغزل		المجموع
10 - 1	69	٪24	12	٪4	72	٪25	132	٪47	285
	٪34		٪40		٪85		٪100		٪66
19 - 11	34	٪7	5	٪10	9	٪20			48
	٪17		٪17		٪11				٪10
29 - 20	24	٪83	5	٪17					29
	٪12		٪17						٪6
39 - 30	27	٪77	6	٪17	3	٪8			36
	٪13		٪20		٪4				٪8
49 - 40	21	٪95	1	٪5					22
	٪10		٪3						٪5
59 - 50	18	٪100							18
	٪10								٪4
69 - 60	8	٪89	1	٪11					9
	٪4		٪3						٪2
79 - 70	2	٪100							2
	٪1								٪0,5
89 - 80	1	٪100							1
	٪0,5								
	204	٪45	30	٪7	84	٪18	132	٪30	450

جدول رقم 3 : انتاج أبي تمام

جدول رقم 4 : إنتاج البحتري

عدد الأبيات	المدح		الرثاء		الهجاء		القول		قصائد خمرية		قصائد حكمية		متنوعات		المجموع
10 - 1	96	%21	10	%2	134	%21	113	%25	10	%2	11	%26	85	%18	460
	%20		%35		%85		%94		%77		%9		%93		%49
11-19	90	%73	2	%2	15	%12	4	%3	2	%2	2	%1	7	%6	122
	%18		%7		%8		%3		%15		%14		%8		%13
20-29	108	%80	6	%5	5	%4	3		1	%1	1	%1	9		118
	%21		%22		%3		%3		%8		%8				%13
30-39	114	%94	5	%4	3	%3									122
	%23		%18		%2										%13
40-49	75	%90	5	%6	1	%1									83
	%15		%18		%1										%9
50-59	11	%85			2	%1									13
	%2				%1										%1
60-69	1	%100													1
70-78	2	%100													2
80-89	2	%100													2
المجموع	492	%51	28	%64	159	%17	120	%13	13	%2	14	%2	92	%10	460

إنّ نسبة القصائد المخصصة للمدح، والبالغة عند أبي تمام 45٪، وعند البحتري 51٪، تبين بوضوح سيادة هذا الغرض. لكن التوزيع حسب الأبيات هو أكثر دلالة. فالحساب المتوازن لعدد الأبيات في كل جزء من أجزاء القصيدة، الذي يمنح للبحتري مجموع 16.185 بيتا مقابل 16.127 بيتا متنجاً يسمح لنا بوضع الجدول التالي:

طول القطع	عدد الأبيات	النسبة
1 - 10 بيتا	2300	٪ 14
11 - 19 بيتا	1830	٪ 11
20 - 29 بيتا	2950	٪ 18
30 - 39 بيتا	4270	٪ 27
40 - 49 بيتا	3735	٪ 23
50 - 89 بيتا	1100	٪ 7

أي أن 75٪ من الإنتاج متضمن في قصائد تتجاوز 20 بيتاً. وفي التنظيم الخاص بها نستطيع أن نذهب بعيدا فنسجل أن كل قصيدة تتجاوز 10 أبيات هي مدحية بنسبة تتغير حسب الأجزاء؛ من 70٪ إلى 100٪ عند أبي تمام، ومن 73٪ إلى 100٪ لدى البحتري، هي واقعة ملحوظة في حد ذاتها، بمجرد ما نستحضر في الذهن أن المدائح تبلغ مجموع 204 قطعة بالنسبة للأول و 492 قطعة بالنسبة للثاني (11).

هناك تشابه آخر مثير. فالغزل الذي يكتسي أهمية أكبر عند أبي تمام، بالمقارنة مع البحتري، يبرز بنسبة تتراوح بين 100٪ و 94٪ في قصائد لا تتعدى 10 أبيات، وهي نسبة نعثر عليها عند علي بن الجهم.

ويبرهن شاعرانا في فخامة النظم عن نَفَس يفتخران به، كما يفتخر به الى جانبهما معاصرهما اليافع ابن الرومي. وعلى حد تعبير البستاني، فإن الجزء الأكبر من مجموع

11. **طبقات الشعراء**، ص. 286؛ في حين ان الديوان الذي نتوفر عليه يحتوي على 450 قطعة بصورة كلية. أي ما يشكل ثلث العدد المقدم من طرف ابن المُعتز. لكن ما هي القسمة التي يمكن أن تسند إلى هذه المعلومات التي وفرها هذا الأخير. **الفهرست**، ص. 241 يُسند إليه 200 ورقة أي [illegible] بيت تقريباً وهو يكاد يناسب الوضعة الحالية للديوان.

16.000 أو 17.000 بيت، الذي وصلنا من إنتاجه، يتكون من قصائد مدحية[12]. وهو يرسخ مرة أخرى طول القصيدة المتمثل في قطع تقترب من المائة بيت أو تتجاوزها في أغلب الاحيان. هذا نموذج يقنعنا بذلك بسهولة ؛ فمن مجموع 58 قطعة، موجهة لعبيد الله بن عبد الله بن طاهر والتي تمثل ما مجموعه 2.215 بيتا، هناك 9 قصائد منها تضم 1.416 بيتاً بعدد يتكون بالتتالي من 322 و 272 و 188 و 175 و 153 و 83 و 82 و 74 و 67 بيتاً[13]. . . ويمثل ابن الرومي علامة تطور، فلا يسود المدح فقط بل يصير أطول أكثر فأكثر، ولنا أن نتساءل عن أسباب هذه المبالغة في الطول.

II. واقعُ وأسبابُ المبَالغة في الطُّول

تغدو المقارنة مع الشعراء السابقين صعبة، نظراً للحالة التي وصلتنا عليها آثارهم. لذلك فمن المستحيل عملياً الخروج باستنتاجات تعتمد على الإنتاج القديم. لأن بعض القطع هي نتاج اختلاط وقد عرفت إضافة أبيات إليها إلخ.[14] كما ينبغي أن نحتاط أيضا بخصوص الفترة الاسلامية الأولى. ومع ذلك نتوفر هنا على بعض العلامات الجديدة بالاهتمام. يسجل بْلاَبْشير بخصوص الفرزدق الذي عُدّ شاعراً متمكناً من القصيدة ومن القطع القصيرة،

12. Ibn al rumi، ص. 316 . انظر أيضا ص. 321-320 .

13 - Ibn al rumi، ص. 148، هامش. 7 .

14 - مثال من بين أمثلة متعددة يقدمه كتاب المفضليات . الذي وصفه المرزوقي باعتباره مقصدات، في حين يعتبر حماسة أبي تمام منتخبات مقطعات، وهو مصطلح يمكن أن يعني بالنسبة لمؤلفين آخرين قصيدة قصيرة لكنها تامة ، انظر الحماسة لأبي تمام، المقدمة، ص34 - فالتسمية التي استعملها المرزوقي بخصوص المفضليات يجب تناولها بتحفظ. هذا الديوان ليس للضبي فيه إلاّ نواة أولية قد أضيفت إليها قصائد متعددة . بعض القطع هي نتاج تدخلات متعاقبة، وتمنع من إسناد أهمية بالغة إلى إحصاء متوفر، على سبيل البيان. فـ 130 قطعة المنظومة - على حد زعمهم - مابين 550 و650، تتوزع كما يلي :

عدد الأبيات	عدد القطع	النسبة
من 10-1	40	% 36
20-11	43	% 39
30-21	22	% 20
40-31	10	% 9
50-41	7	% 6

وتتوزع 8 قصائد، أي ما يشكل 8% من المجموع بين 51 و110 بيتاً.

فيقول: «إن قصائده الطويلة تتراوح في المتوسط بين 20 و30 بيتاً، ونادراً ما تتعداها، في حين يصل ذو الرمة إلى الأربعين، وبعض قطعه تتجاوز المائة بيت». (15) ونلاحظ عند بشار بن برد، إذا استثنينا بعض الأراجيز ذات الطول البارز جدا(16)، قصائد تتألف من 72 و74 و81 و96 و111 بيتاً(17). وقد نال الأعشى الإعجاب، حسب ما قيل، بجودة قصائده الطويلة(18). ومن المفيد معرفة الواقع الذي يستند عليه هذا الإحساس. وبالرغم من أن التحقيق الذي خضع له الديوان قد يكون موضوع بعض التحفظات، فمن المفيد تناول توزيع 83 قطعة يتألف منها الديوان، دون تمييز بين الأغراض.

عدد الأبيات	عدد القطع	النسبة
10 - 9	24	٪ 29
19 - 10	11	٪ 13
29 - 20	19	٪ 23
39 - 30	6	٪ 7,5
49 - 40	8	٪ 9,5
59 - 50	5	٪ 6
69 - 60	4	٪ 5
79 - 70	5	٪ 6
89 - 80	1	٪ 1

15. Histoire de la littérature arabe, III، ص. 501 بالنسبة للفرزدق؛ III. ص 535. بالنسبة لذي الرمة مع قطع ثلاث تتكون على التوالي من 92 بيتاً (رقم 68) و100 بيت (رقم 57)، و131 بيتا (رقم 1)

16. الديوان. III، ص، 182-178 : 161 بيتاً. II ص. 242-218 : 82 بيتا. ولدى ذي الرمة قصيدتان تتكونان من 83 و77 بيتاً. (رقم 22 و63). وحاز رؤبة على قصب السبق في هذا المجال 15 قطعة تتكون من 100 إلى 200 بيت؛ وست من 213 إلى و271، وقصيدة واحدة من 338 بيتاً. إحصاء بلاشير .Histoire de la littérature arabe ،III ص. 528.

17. الديوان، II. ص. 310-297 . III.ص. 257-247، III ص 44-29. ص 272 وما يليها. III 220-213؛ ص. 286-277. لنلاحظ أن بشارا يعد مؤسس مدرسة عرفت بالمدرسة الحديثة

18. الأغاني، IX، ص. 107 . ربما يعود هذا النص إلى ابن سلام الذي يروي حكما لأنصار هذا الشاعر نفسه، مقدمين أياه باعتباره منتجاً لفضل القصائد الطويلة طبقات فحول الشعراء، ص. 54. كما يكرر المزهر.II. ص. 188 و189، ويخصص الكاتب لهذا المشكل الصفحات 186 إلى 189

قد تكون بعض القطع الشعرية أجزاء، غير أن أخرى تتجاوز بنسب بارزة 30 بيتاً على النحو التالي: 29 قطعة من 83، بنسبة 35 %، مقابل 77 قطعة من 204 لدى أبي تمام، أي بنسبة 38٪ و205 قطعة من 492 عند البحتري، أي بنسبة 42٪. يبدو إذن حكم النقاد على الأعشى صائب. غير أن ما ينفرد به سيصبح قاعدة عامة في القرن الثالث، وهذا يصح بقدر ما يكون الانتاج أغزر. إن تطويل القصيدة سيتحول منذئذ إلى واقعة واضحة، يجب علينا تفسيرها.

لنسجل أنه قلما توجد قواعد دقيقة تتحكم في تطويل القصيدة. وابن رشيق هو الوحيد الذي يزعم أن كل قطعة تتجاوز 7 أبيات أو 10 (كذا) تستحق تسمية القصيدة[19]. في حين أن التمييز بينهما وبين المقطعة واضح جدا. نجد هذا التعارض أيضا عند الجمحي، وإن كان لا يبرز إسناد إبداع القصيدة لهذا الشاعر أو ذاك[20]. وتؤكد بعض نصوص كتاب الحيوان للجاحظ ذلك[21]. هناك مجموعة من الحكايات تُروَى عن هذا الموضوع، على شكل أسئلة موجهة للشعراء، حول إرادتهم في «تأليف القصار أو الطوال»[22]. لأن الأمر يتعلق ببنية مقصودة وبمشروع خاص. وليس مجرد اختلاف كمي. يذكر ابنُ رشيق الخليلَ بن أحمد ليبيّن أن الغرض المتناول يتطلب حسب الحالة اختيار القصيدة أو المقطعة. لهذا، فالقصيدة الطويلة «تستحب عند الإنذار والإعذار والترهيب والترغيب والإصلاح بين القبائل» وبصورة عامة في كل مهمات الأمور، في حين تلائم القصيدة القصيرة بشكل خاص المحاضرات والمنازعات والتمثيل والمُلَح[23].

هذا التعداد المقتضب، وغير الدقيق، يخلط بالإضافة إلى ذلك بين حوافز من طبيعة مختلفة. لكن هذا ليس مهماً. والأكيد أن الغرض هو العنصر الجوهري في التمييز، وبالتالي

19. العمدة، I، ص. 188 في الأسفل و ص. 189، حيث يخصص ابن رشيق للمسألة، الصفحات 186 - 189.

20. **الطبقات** فحول الشعراء. ص 23، 24، 33 أخذه **العمدة**، I، ص. 363-362.
يؤكد هذا الأخير أن أمر القيس قد أعقب إنتاجاً من المقاطع إنتاج آخر من القصائد - وفيها ينوع أدواته ويكثر من وسائله. وهذا يتفق مع عرضنا حول تنظيم المعاني في القصيدة.

21. **الحيوان**، 2، ص. 98. بخصوص الفرزدق الذي هو المقتدر الوحيد على الجنسين معاً، حسب رأيه، ومن هنا يستحق صفة الشاعر الكامل التي يعترف له بها أيضا ابن رشيق، **العمدة**، I، ص. 186 و189

22. انظر مثلا الحيوان، III، ص 98 و99. حول جرير والكميت يقدم لنا الأغاني العديد من هذه الحكايات. وحسب هذا المقياس فإن ابن رشيق يقوم بترتيب للشعراء، **العمدة**، I، ص. 188. أنظر أيضا، I، ص 189، حيث يعدد متطلبات مثيرة أو مسلية. مثلا حول العدد الفردي من الأبيات الذي يجب أن تبلغه القصيدة. يستفيد الكاتب من البيان للجاحظ بصورة واضحة، فهو يستعير منه العديد من الأمثلة دون ذكره. انظر I، ص. 178.

23. **العمدة**، I، ص. 186. أخذه ابن منقذ، **البديع في نقد الشعر** ص. 182.

فإن الظروف نفسها التي تحفز الإلهام تلعب دوراً أساسياً. يرتجل شاعر خمري في جو ديونيسي لا علاقة له بذلك الذي يشتغل داخله شاعر مادح ينظم شعره على مهل. يرتبط، إذن، اختيار الوسائل منذ المنطلق بتكوين المشروع. ومن هنا تلعب عوامل الإبداع الداخلية دورها. إن قضية التطويل أيضا لاتعود إلى هاجس الباحث الإحصائي، لأن الفضاء المخصص يعد عنصراً مكوناً أساسياً للقصيدة؛ مرتبطا بتصورها وحاضراً في نظامها في نفس الآن.

بالفعل، يتعلق حجم الأغراض بالطول، أي عدد المعاني الشعرية التي تشغل حيزاً في قطعة أو أيضاً في مختلف أجزائها. إن انسياب عدد متزايد منها يحتم على الشاعر ضرورةَ تنظيمها عبر ربط بعضها ببعض، وتوليد بعضها من البعض الآخر أو بقرانها. إنه يُجهد نفسه ليدركها كما تنبثق في ذاكرته المبدعة، وبالخصوص كما توجد في ذاته مبنية مسبقاً بأماكنها المظلمة والمضيئة، بتجاوباتها وانفجاراتها ومجانساتها الخفية وتسلسلاتها المألوفة. فحول كل موضوع تُنْسَجُ شبكةٌ متحركة ومتنوعة من الحوافز. وانبثاق هذه الحوافز، الذي تحدثه حركة اللغة التي تحملها، تتجه نحو إعادة تكوين نظام وبنية داخلية تبرز في الكتابة وعبرها.

إن القصيدة إذن صورة بطريقة أو بأخرى لمجموع سابق عليها. فانطلاقاً من دافع أصيل يحدد المشروع بصورة جزئية، ومن الخطاطات اللغوية التي تستولي على ذلك الدافع وتترجمه، يعيد الشاعر إنتاج بنية ويدمجها في نظام للتلقي.

هذا الكلام يصدق على قطعة طويلة كما يصدق على قطعة قصيرة. وهذه الأخيرة، المختزلة إلى حافز بل إلى معنى، ليست سوى اهتزاز دقيق او تنوع طفيف قليلا ما يُنَظَّم أو هو منظم بشكل فوري، يستلزم اختياراً ذا طابع غرضي ويفرض شكلا تعبيرياً يوصف بالعفوية. إن العفوية تعني العلاقات الظاهرة الشفافة التي تربط الشيء المقول بألفاظ لها وظيفة التعبير عنه، أكثر مما تعني على وجه الخصوص لمعانٍ إلهام مفاجيء أو انبثاقاً للغنائية.

غير أن لاشيء قد تغير بشكل أساسي في آليات الإبداع. لا عمل البنيات الشعرية الداخلية، ولا وظيفة القوالب اللغوية التي تدل عليها. المسار الذي يؤدي من هذه إلى تلك لا يتغير. إن غنى الوسائل المستعملة، وتنوعها، وسعة النظم، وطبيعة اللغة، هي التي تميز تياري الانتاج اللذين تحدثنا عنهما.

في حين يُعْزَى سبب هذا الخلاف في الغالب الأعم إلى عوامل خارجية. تبدأ العديد من التحليلات، التي لا تستند، للأسف، إلى أية دراسة إحصائية، من التسليم بأن التطور يتجه بالقصيدة نحو الاختصار، وهو علامة واضحة على الحداثة. ولنقبل الآن بهذه المسلمة، وهي من المسلمات المثيرة للجدل من حيث الشكل، ولندرس الحجج المذكورة بصددها.

يفسر الجواري هذا التقلص بالرغبة في تيسير الإعداد الموسيقي للقصيدة والحاجة إلى التأثير الجيد والسريع في مشاعر راعي الفن هذا أو ذاك، والخضوع أيضا لقواعد التجمعات الخفيفة[24].

يُرجع هدّارة جانباً أساسيّاً من هذا التطور إلى التحول في طلب الجمهور الذي ملّ آثاراً بالغة الطول[25]. فتقصير القصيدة يسلتزم اختيار موضوع واحد، ويفرض تنظيماً مغايراً بصورة جوهرية للقصيدة. «لم يعد البيت الشعري (الذي يحتوي على نفس الحافز من أوله لآخره) وحدة منفصلة كما كان في الشعر القديم قائمة بذاتها، ولكنه أصبح جزء لا يتجزأ من القصيدة، لا يمكن رفعه منها دون أن يصيب الخلل معناها ومبناها معاً». [26] ففي نهاية القرن الأول، وتحت تأثير شعراء الكوفة، أمثال مطيع بن إياس وحماد عجرد، سيتشكل اتجاه مرتبط باختيار الأوزان، وسيشهد ازدهاراً في قصائد الوليد بن يزيد.

لنرفضْ فوراً ذلك التفسير الذي يلجأ إلى اللحن الموسيقي، نحن نعلم أن اختيار الموسيقي ينصبّ على ذاك البيت من القصيدة كما سنصبّ على المزدوج. إن الذي يوجهه هو الشعر فقط، لا طول القصيدة. كما أن التأكيد، من جهة أخرى، على أن التماسك من مميزات القصيدة القصيرة وحدها غير صحيح، بدليل تعويض بيت مستقل ببيت قائم في حركة. وهذا يدعّم مرة أخرى كون وحدة الغرض، أو الحافز، هي التي تضمن انسجام القصيدة وحركيتها. إن القطعة المبنية بالكامل على معنى وحيد، هي بمفردها التي تؤمن تنظيماً متماسكاً. وسنخصص صفحات عديدة، من هذا الفصل والفصل الذي يليه، للبرهنة على أن لا شيء من ذلك حاصل.

والجدير بالملاحظة على وجه الخصوص أن تقاليد القصيدة القصيرة أخذت تنشأ وترسخ بصورة مستقلة، ولا يمكن أن تُعدَّ بحال من الأحوال نتيجةَ اختزال. فالاختزال يستجيب لذوق النوادي الثقافية، لأنه فُرضَ أولاً على الشاعر، ولأن من طبيعة هذا الشعر الخفيف أن يسجل نفسه في فضاء محدد. لَقد حُدّدَ هذا الفضاءُ لأن القصيدة الخمرية أو الندب والأهاجي قد امتلكت كتابة مختلفة عن كتابة المدحية والمرثية، تحت تأثير ضغوط متضافرة للهدف المتوخى والوسائل المستعملة. يبدو أن الشاعر لا يختار لغته وإنما هي تلتحق بالمشروع وتتناسب معه بصورة حميمة، بحيث أنها تنبثق في الوعي في نفس الآن.

24. الشعر في بغداد، ص. 164 و183-182.
25. الاتجاهات، ص 149-148. يذكر أيضا تأثير التلحين.
26. الاتجاهات، ص 162

هذا الرأي يصدق بالطبع على القطعة الطويلة، التي اثبتنا قوة اتساعها في القرن الثالث. والمثير أيضاً هو أن البستاني يذكر تأثير الصّالُونَات والمنظّرين على ابن الرومي ومعتمداً ذلك في تفسير طول قصائده. هكذا كان ابن الرومي يخضع، على حد تعبيره، «لمتطلبات النوادي والنقد الذي كان يَعتبر طول النفس كشرط للفحولة، وكان يرتّب الشعراء حسب طول قصائدهم». (27) في حين نعلم، على عكس ذلك، أن الشعر الفخم كان يتحاشى كل إطناب في هذه الأوساط. لقد سبقت الإشارة إلى ان البحتري كان يراعي الخلفاء على ما يبدو، خوفاً من الملل الناتج عن بعض القصائد البالغة الطول. والحقيقة، أن الشعر الفخم لايحتل موقعاً في مجال التبادل. فهو يُلْقَى في جلسات شبه رسمية ويتطلب تنظيما للسماع، أما القواعد التي تتحكم في انعقاد المجلس فهي تلائم أحسن قطعاً قصيرة غزلية وخمرية أو حكمية.

أما فيما يخص عمل النقد، فإنه كان من المفيد أن يبين لنا كيف تعامل مع هذه النقطة بالتحديد وفي أي اتجاه. وذلك ما لم يشر إليه(28). إن حكم أبي عبيدة على الأعشى لا يمكن أن يعد كدعوة إلى التطويل. وهذه هي العبارة التي يقدمها كتاب الأغاني بهذا الصدد: «من قدم الأعشى يحتج بكثرة طواله الجياد». (29) هذا يعبر عن إعجاب، لكنه لا يضع قاعدة مطلقة. وبالفعل فإن المقطع والمقلّ لا يُصنَّفُ في نفس الخانة مع المطيل، غير أن ذلك لا يفسر في شيء لماذا تُمَدِّدُ القصيدة فضاءَها بصورة ملحوظة ومنتظمة على وجه الخصوص، ابتداء من أواخر القرن الثاني مع شاعر مثل مسلم بن الوليد. ولا ينبغي لنا أنْ نعتبر النتائج هنا أسباباً. فالشعراء لم يختاروا التطويل مسبقاً وتحت تأثير بعض الالتزام النظري الذي لم يقل به أحد. لقد اضطروا إلى ذلك:

1. بسبب متطلبات تنظيم يؤدي إلى امتداد خطاب يسميه العسكري «إطنابا» أو «إطالة». ويعتمد الخرص أساساً على تأمين عرض متوازن بين الأجزاء، والتحكم في التخلص بين مختلف الفقرات، وقيادة القصيدة بدون عنف نحو نهاية تعتبر أَوْجَهَا.

2. وبسبب المتطلبات الداخلية للغة جديدة، وهذه هي الحقيقة الجوهرية، حيث يتجه الخطاب نحو تلحيم نفسه وتماسكه كي يجعل من القصيدة كُلاً لا يتجزأ. لكن في طبيعة هذا

27. Ibn al rumi، ص 320.
28. كيف نستعين بعمل العسكري وابن رشيق حول ابن الرومي؟ وبالنسبة لابن سلام، في أي مكان يخبرنا فيه أنه يرتب الشعراء حسب طول قصائدهم؟
29. الأغاني، IX، ص. 106. انظر أعلاه الهامش. 18.

الخطاب ينبغي البحث عن واقع شعر وحقيقة شكل. وهذا الشكل يندمج في سلسلة من المواضعات، لكنه ينفلت منها أيضاً. إنه يخلق لنفسه فضاءه الخاص، وحركيته الخاصة. فعندما يلجأ الشاعر إلى المقومات الأسلوبية، فهو يقوم بجرد لعالمه الاستعاري الفني، ويستعمل الوسائل الصوتية الأشد تنوعاً. وهو باختصار، يقيم سلطة البديع. إنه يعمل وهو مرتبط بضروب قارة للأغراض على مضاعفة تلويناتها وتطابقاتها، لأنه ينوع أشكال اللغة التي تعبر عنها.

III. نظريةُ القَصيدَة

القَصيدةُ والإبْدَاع

من البديهي أننا لن نقوم بوصف أشكال القصيدة التي نعدها مجالاً للملاحظة ملائماً لتحليل آليات الإبداع. يتعلق الأمر في الحقيقة بإبراز آثار العمل الذي أنجزه الشاعر، واكتشاف ردود أفعاله، والوقوف على كل واحدة من تدخلاته. سنعيد بصورة مجملة بناء تجربة أنجزت إنجازاً جيّداً، لأنها ستكون أكثر إفادة في هذا المجال.

وسنأخذ أيضا بعين الاعتبار كتابات تنظيريةً أنجزها نقاد معاصرون، ومن البديهي أنها لن تنوب عن النصوص، لكن سيكون من قبيل المجازفة تجاهلُها. نستطيع أن نعتبر كأمر مؤكد أن النصوص تعبر عن رأي وسَط وأنها تتأقلم مع تقنية سائدة ترسخت خلال القرن السابق أو على الأقل في نصفه الثاني، لكنها تتقمص أو تحاول أن تتقمص في عصرنا هذا ثبات حقيقة غير قابلة للطعن، وهي أنها تعبر عن ذوق هؤلاء الرجال الممتازين الذي يتلقون القطعة المكتوبة حسب إرادتهم ومعايير ثقافتهم. فالشعر يعكس نظاماً إيديولوجياً ووجودياً ولسانياً في آن واحد. هكذا يعتقد ابن قتيبة المناهض للشعوبية [30] وهو الذي دافع عن المتن الشعري بعد أن دوّنه ووضّحه بهدف تحديد تصور معين لنقائه، وحمايته، وتخليده. وهكذا تترسخ نظرية مثالية سيتناوب الأدباء والنقاد والمتخصصون في الدفاع عنها.

ولنضف أن هؤلاء الأشخاص مقربون جداً من الشاعر أكثر مما هي عليه اليوم صلة المنَظّر بالمبدع. فلا يتعلق الأمر بتجاور فيزيقي فقط، وهو بارز جداً، بل يتعلق على وجه

30. حول معاداة ابن قتيبة للشعوبية، انظر: **la Critique poétique des Arabes**، ص. 83-82. وبصورة عامة أعمال لوكونت حول هذا الكتاب

الخصوص بمجموع المشاغل ومراكز الاهتمام. سنعير المنظّرين أيضا أهمية خاصة لأنهم يعتبرون أنفسهم أصحاب معيار ومدافعين عنه. وإذا كانت الآثار تبتعد هذا المعيار بإرادة الانعتاق من وصاية، راسمة بذلك سبُل تطور، فإنه حينئذ ستظهر لنا القيمة الحقيقية لنظرية ما، وحرية إبداع، دون أن نبقى في أية لحظة بالطبع حبيسي جدلية مصطنعة تجعل من الشعر مجرد تمارين تطبيقية.

لن نكرر الحديث عن التطور التاريخي الذي فَرض في النهاية مثالاً نموذجياً للقصيدة. وهذا ما يحلله بْلاَشير في خطوطه الكبرى [31] ليصل إلى هذا الاستنتاج: «إن كلمة قصيد تدل منذ القرن الثاني، إلى أبعد حد، على قصيدة منظومة بفن، ومؤلفة من أجزاء متسلسلة في قسْم». [32] وينفي بصورة عرضية أن يكون الإطار «قد وُضع بصورة خاصة لتناول المدح». وَيستنتج قائلا: «قنّنَ منظرو القرن الثاني فقط اتجاها حين رأوا في القصيدة عبر كل العصور إطاراً ثلاثياً». [33] وهكذا يعتبر أن الفضل يعود لجيل جرير والفرزدق والأخطل، «الذي قدم للعلماء ومنظري القدامة في العراق نماذجَ حية وإنجازات ناجحة من الشعر البدوي في شكله المثالي. وإليه يعود الفضل في تحديد الإطار القديم». [34] لنسجل من جانبنا أن المسألة تتصل هنا بمجال للملاحظة اختاره المنظّرون أو سُلّم لهم من إنتاج سائد معزول عن كل دعائم نظرية، وليس من لحظة من لحظات في التطور الأدبي كان من الممكن أن يصبح فيه هذا المثال في الممارسة كقاعدة مطلقة. ويضيف بلاشير: «كل شيء يشير بالفعل إلى أن إطار القصيدة في هذه الفترة لا يزال بعيداً جداً عن الوصول إلى الثبات الموضوع كقاعدة، وتشير قرائن عديدة، بالعكس، إلى أن الشاعر يمتلك هنا حرية أوسع». [35]

نَظريّة مثَاليّة

يُعد ابن قتيبة أول من وصف بصورة دقيقة تسلسلَ الأغراض الذي يكوّن القصيدة، رغم أن الجمحي، الذي درس أصل هذا النمط من القصيدة، كانت لديه كما يبدو فكرة واضحة عن الموضوع.

31. **Histoire de la littérature arabe**. وبالتحديد I، ص. 184، II.ص. 375-361.
32. **Histoire de la littérature arabe**، II ص. 375
33. **Histoire de la littérature arabe**، II، ص. 376. وهذا يتفق مع ما قلناه حول الخلط الموجود بين مفاهيم الشكل والجنس.
34. **Histoire de la littérature arabe**، III، ص. 554
35. **Histoire de la littérature arabe**، III، ص. 559-558 و560. انظر III، ص. 483، حول الأخطل، وص. 502 حول الفرزدق، والبيليوغرافيا المتعلقة بأطار القصيدة توجد في ج II، ص. 372. مع إحالات قليلة على مؤلفات عربية.

قبل أن نعيد وضع الرسم البياني المقترح في مقدمة كتاب الشعر والشعراء، نسجل ... أن المؤلف لا يعود صراحة إلى أي شاعر، لكنه يلحق بعرضه هذه الملاحظة: ... متأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام» [36] لا ينبغي إذن ... لصالح قَدامة جديدة تجد مثالاً لها في آثار شاعر كأبي تمام أو كالبحتري، اللذين ... جيهما بالمرة في هذه المقدمة. إنه يعتمد بالتأكيد على اتجاه فرض وجوده سابقاً. ... عن هذه النقطة من تاريخ الأدب في خاتمة دراستنا.

... ابن قتيبة بين أربع مراحل، هي:

ذكْرُ الديار والآثار «فبكى وشكا وخاطب الربع».

... وصل بالنسيب، «فشكا شدة الوجد وألَمَ الفراق، وفرْطَ الصبابة والوجد ليُميل ... ويصرف إليه الوجوه. وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه (..) فإذا علم أنه قد ... الإصغاء إليه والاستماع له عقّبَ بإيجاب الحقوق».

... رحيل إلى الممدوح، يشكو فيه الشاعر همومه ومتاعبه.

... المديح.

... هذا النص موضوع تعليقات متعددة أساءت، حسب رأينا، إلى إبراز المعطيات ... التي يقدمها. فالمؤلف يعبر أولاً عن ضرورة «التعديل بين هذه الأقسام». [37] يتعلق ... حرى بالطول الخاص للأجزاء المختلفة، حيث لا ينبغي مثلاً أن يكون النسيب أهمَّ ... هذه النسبية التي ينبغي أن تحترم بينها، وهذه الأهمية النسبية للأجزاء في ... أخرى، تقتضي الإرادة الواضحة للمبدع في تحقيق كلّ مجموع، وإبقاء مكونات ... موسومة بنوع من علامة السمو.

... أن ابن قتيبة يذهب إلى أبعد من ذلك. فلائحته تبيّن بصورة بديهية أن حركة ما ...، وأن الانتقال من مرحلة إلى مرحلة يشكل على الأقل القصيدة من حيث ... الأغراض. لقد سجل ذلك ... بقوله: «إذا كان قد وُجد ابتداء من القرن السادس ... تأكيد في إطار اختزلته القدامة [38] فيما بعد إلى نسب أقل اتساعاً وأقل ... الغنائي»، فالقصيدة أصبحت تشكل منذ ذلك التاريخ «تتابعاً أو بالأحرى حركة؛ ... المختلفة لم تكن متقاربة إلا في الظاهر. يتجه الشاعر في الواقع، ولو كان ذلك

... الشعراء، المقدمة، ص 14.
... الشعراء، المقدمة، ص 14.
... من جانبنا.

على حساب الاستطراد. من النسيب حتى آخر القصيدة، نحو غاية ماثلة بهذا القدر أو ذاك في ذهنه». [39]

إن الحرص على السير بمشروع إلى نهايته يستدعي وجوب ضمان استمرارية الحركة التي تخترق القصيدة. وذلك بربط أجزائها المختلفة. هكذا ينشأ متطلب أساسي أحس به المبدعون وصرح به المنظرون بوضوح. هنا تكمن نقطة مهمة، وهي أنه تولد أثناء صيرورة الإبداع إرادةٌ للصياغة، نابعةٌ من المشروع القائم في وعي الشاعر. فما يوجهه هو وجود مخطط مصمَّم إلى نهايته. إذا كانت لديه حرية الاختيار فيما يخص الأغراض، وعلى وجه الخصوص فيما يتعلق بالحوافز، فهو ليس كذلك فيما يخص الضروب. [40] فالقصيدة تفرض وجودها على التوّ في شمولية تصورها، سواء أكانت طويلة أم قصيرة، أم مختزلة أحياناً إلى بعض الحوافز. لا تُتصوَّر القصيدة في وعي الشاعر كرُكَام من المشاريع المستقلة تتجاوز لتحقيق الغاية، وإنما تتصور كتتابع لمراحل تَحترمَ انتقالاً معيناً.

وما يجعل فهم الأمر صعباً، وربما يَجعل الدفاعَ عنه من قبيل المفارقة أيضاً، أن الأقسام لا تلتحم دائما بروابط دلالية، فيؤدي كل قسم إلى الآخر بصورة منطقية، بل إن كل معنى يرتبط بالآخر بواسطة فجوة ضئيلة، لكنها كافية لإبراز التدرج. على أي شيء نعتمد إذن عندما ننفي عن القصيدة خاصية كونها مجموعاً ولا نعترف لها بها. لقد حُققت هذه الخاصية مع ذلك.

وقد تمت أولاً بواسطة المواضعة التي تتحكم في تأليفها، وتضبط توالي مراحلها وسير حركتها نحو الاكتمال النهائي للمديح. غير أن هذه المواضعة لا تشكل القصيدة. إنها تنظمها وتضع لها حدوداً. فهي ليست مادة بل رابط، ومن ثم ليس بالإمكان إذن البحث داخل القصيدة عن بنية أو إيجاد حجج عدم وجودها. وإذا كان هناك «تأرجح في شبكة روابط الضروب» [41]، وإخلالٌ يمكنه أن يصل إلى حد حذف قسم، فإننا لا نستطيع أن نستنتج مع ذلك غيابَ بنية أو إخلالَ بنية البيت محلَّها. فالمواضعة هي فوق القصيدة، لأنها علامة على وجود القصيدة دون أن تشكلها. ويؤدي كل مساس بها إلى تنظيم مغاير أو جديد، وهي تبقى في هذه الحدود. في حين يقتصر البيت على عبارة نموذجية. فكيف يمكن لهذه الوحدة أن تشغل حيزاً في مجموع إن لم يكن بإسناد وظيفة لها، وهي وظيفة جمع ثم نقل حركة تكون

39. **Histoire de la littérature arabe**، II، ص. 377 و378.
40. نأخذ هنا بتصنيف زمتور: موضوع - سجلات / موضوعات / حوافز
41. زومثور **Langue et techniques poétiques**، ص. 205

القصيدةُ المكتملة بالضبط هي نتيجتها. (42) إننا نتوفر هنا أيضا على النصوص الأساسية التي لم تُستعمل إلا نادراً، وهي تسمح لنا بالولوج إلى صلب الموضوع بشكل أعمق.

الشكلُ-القصيدةُ والإبْدَاع

يهمنا المنظّر ابن طباطبا لأنه يعترف في تجربته من فترة من تاريخ الأدب قريبة من تلك التي نهتم نحن بها. (43) كما أنه هو الوحيد، حسب علمنا، الذي وصف صيرورة الإبداع بدقة متناهية من جهة أخرى، وذلك عندما يقول: «فإذا أراد الشاعر بناء (44) قصيدة مخّض المعنى (46) الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، (45) وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته. وأعمل فكره في شغل القوافي بما يقتضيه من المعاني على غير تنسيق الشعر، وترتيب لفنون القول فيه. بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت (47) ما بينه وبين ما قبله. فإذا كمُلت له المعاني وكثُرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلْكاً جامعاً لما تشتّت منها».

هكذا إذن يدل الهيكلُ العامُّ المكونُ للمشروع الشاعرَ على ضروب الأغراض، وفيها تلتقي كل وسائل الإنجاز. فالتصرف الخاص محدود بهذا الحضور الذي يحفز ويثير الحركة المبدعة (48) وتتميز هذه الأخيرة بتدفق المعاني الجزئية التي يجب التعبير عنها شعراً. وبالتالي

42. سعود في الفصل السابع للحديث عن بنية البيت ووظيفة في القصيدة.

43. توفي سنة 934 / 322 لم ينشر **عيار الشعر في مصر** إلا سنة 1959، فلم يتمكن لا بلاشير ولا الطرابلسي، من بين نقاد آخرين من استعماله، هذا الناقد الأخير يعتبره مفقودات أنظر، La critique poétique des Arabes، ص. 100. النقد العربي الحديث يأخذه بعين الإعتبار م.ز. سلام يخصص له فصلا، **تاريخ النقد**، ص 163-128 ع.اسماعيل، **الأسس الجمالية**. ص 218-218 يحيل عليه فيما، لنسجل هنا أن ابن خلدون يعرض هو أيضا نظرية للصيرورة الابداعية في نص مهم جدا، **المقدمة**، II، ص. 739-742 وسنقوم بتحليل له في فصلنا المخصص للبيت. هذا النص من العيار ذكره م.ت سلام وعلق عليه بصورة سطحية، **تاريخ النقد**، ص. 132.

44. هذا المصطلح الذي نسجل إحالته الملموسة يعني مسبقا أن القصيدة ستكون ثمرة مجهود مجمُوع وأنها تتحور ككل، فهو يرتبط بمجموعة من المصطلحات التي تجعل من الإبداع الشعري صناعة تقارن بباقي الحرف الأخرى، أنظر أعلاه، الفصل الرابع.

45. يبدو أن المؤلف لا يقصد هنا أن الشاعر يمر عبر خطاب نثري يقوم بترجمته في لغة شعرية في مرحلة ثانية، يتعلق الأمر بكل بساطة بالنسبة إليه بضبط موضوع باعتبار موضوعاً وتناول مادته، دون التفكير في اللغة التي ستعمل على شعرنته، بتناول المعنى في شكله الخام، دون أن يعرضه في الحال لهذا التلبيس الذي يثيره النص بعد ذلك بقليل.

46. المعنى ونستعمله هنا بمعنى «الموضوع» المقترح عادة، يبدو لنا أن لهذا المصطلح، فضلا عن عموميته، أهمية حد محصورة، ويعني ما يسند إليه مضمون المعنى. يبرز ابن خلدون في **المقدمة**. II، ص. 740. جيدا في أى علاقة توضع المعاني بالنظر إلى الفن والمقصود أننا نعد معجما تاريخيا لمصطلحات النقد القديم.

47. وهذ يتضمن فكرة التدرج، والتعاقب المتدرج.

48. محدود، لأن اللفظ لا يتحرك بحرية، وهو يقيم مع ألفاظ أخرى روابط جديدة توسع مجال دلالته، ستجعل منه علامة. والاكتشاف. على العكس، ليس هناك بحث على قطيعة مولدة، بل على تناسب شديد مع الفكرة، فالعلاقة السائدة والإجبارية بين الموضوع والتعبير هي علاقة التلازم، فالشعر العربي الوسيط لا يعمل على إعادة تنظيم الواقع بل يعد إنتاجه.

فإن العمل الإبداعي، بعد أن يتم تصور المعنى في الذهن، ينحصر في اكتشاف الألفاظ التي تلائمه ملاءمة جيدة، ومهما كانت طبيعة الموضوع فهو يصبح رهين اللغة ورهين كل إسهام في استثمار الفكر بالكلمات.

يسند ابن طباطبا أيضا للقافية وظيفة معنوية. فهي تصاحب المعنى، متجاوزة بذلك حرفيتها لتتضمن مرجعاً.[49] إنها تساهم بهذه الطريقة في التعبير عن الحافز، وبصورة عامة عن الغرض[50] المعروض.

نقدم ملاحظة موجزة تخص البيت، الذي سنفرد له باباً خاصًا. إن إبداع كل واحد من الأبيات لا يجعل من البيت وحدة مستقلة؛ فالشاعر يقوم في الحقيقة بتأليف البيت مستقلاً عن الأبيات الأخرى. وهو شيء مغاير تماماً. لا يتعلق الأمر بصيغة معزولة، لأنه، بمجرد ما يستقبله الشاعر ويحتفظ به، يقوم بتخصيص موضوع له حسب تدرج الغرض؛ وحسب مرحلة التطور، وباختصار حسب الدور الذي يؤديه ضمن برنامج. وحين يعتبر الشاعر أنه قد أتم المعاني التي يُكَوِّن تراكُمها الموضوعَ يلجأ إلى أبيات وصْل تمنح للقصيدة سيراً منطقياً أو مطرداً. وتعمل هذه الأبيات على إيصال الحركة، كما تقوم بدورّ الربط والمصالحة. في حين يؤدي الغرض وظيفة تنظيمية، ويتحكم بثبات في السير نحو الهدف المحدد.

يؤدي الإبداع إذن إلى مجموع. مجموع متصور كما هو، ولا يبدو كنتيجة نهائية لتراكم مجازف. فليس للاستقلال الوهمي للبيت، هذه الميزة الخاصة لم تتأكد حتى على المستوى التركيبي، وجود على مستوى المعنى.[51] ولا يمكن أن يثبت، هذا الاستقلال كون معنى واحد يشكل موضوعَ بيْت واحد.

49. نستعير هذه المصطلحات من تودوروف ?Qu'est ce que le structuralisme ص. 102 و18 وما يليها.

50. سعود إلى هذا المشكل أثناء تحليلنا لوظيفة القافية في الإبداع، أنظر أسفله الفصل، VIII.

51. ستتناول بتفصيل مختلف هذه النقاط أثناء دراستنا للبيت، يعرض بلاشيرفرصة مضادة: فانطلاقا من نماذج ارتجالية، وملاحظات تخص الشعراء في عصرنا الحاضر يصف صيرورة إبداعية متتالية: فسلسلة من الأبيات «تنتهي إلى- التشديد من جانبنا- تشكيل قصيدة قابلة للتصحيح» ومما هنا يأتي «احتمال المتغيرات» Histoire de la littérature arabe، ص. 87. هامش 4. فالخلاف ينحصر في نقطة واحدة. وهو أن القصيدة بالنسبة لنا تتصور كمجموع يحدد المشروع المبدع في كليته. في حين أن نظرية السلسلة والمتغيرات تندرج جيدا ضمن وجهة نظرنا وتحتل مكانا في الصيرورة التي وصَفها ابن طباطبا. وتتمة النص التي تتناول المرحلة النقدية للإبداع تبرهن على ذلك.
يتهم عز الدين اسماعيل، وهو يفسر هذه الصفحة، الكتاب، العرب بعدم إدراكهم أن وحدة الشعر: ينبغي أن تهيمن على بناء القصيدة، أنظر **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ص. 364. ثم يسير فيما بعد مشكلة معرفة إذا كانت القصيدة عبارة عن كل أو ركام ليستنتج أنها «لاتعدو أن تكون مجموعة من تجارب جزئية متضامنة، فيها طابع الفرديه، وإن فقدت الشخصية». وما نفهمه هو أنها تحافظ على مميزاتها، دون أن تنفصل. وإذن ما مصير سمة الاستقلالية الموجهة سابقاً؟ ومن جهة أخرى فأن الكاتب لا يفسر- للأسف- ماذا يقصده بهذه العبارة الصحيحة جدا. التجربة الجزئية سنعتمدها في هذا الفصل معه تحديدنا للمعنى الدقيق الذي نسندها إليها.

ومع ذلك فقد اعتُمد على هذا النص في وضع استنتاجات غير متوقعة . أكد عزالدين اسماعيل أن مفهوم العمل الإبداعي المتقترح من طرف ابن طباطبا يقوم على اهتمامات شكلية خالصة ، وليس على مشكل المضمون . [52] في حين يبحث الشاعر ، كما رأينا ، عن العبارة والبنية الصوتية التي تلائم الحافز المختار بصورة جيدة . ومع ذلك سيتناول محمد زغلوم سلام بدوره هذه النظرية ويدقها قائلا : «إنه - أي ابن طباطا - يذهب إلى الفصل بين المعنى ولفظه ، وبين الفكرة أو الموضوع والتعبير عنه» . [53] لا نرى بوضوح ما الذي سمح بمثل هذا التأويل . فالوعي الأولي بالموضوع ضرورة أساسية للإبداع ، وسنرى نتائج هذا الوعي على صيرورته . تحدد العلاقة الثابتة بين الموضوع واللغة اختيار الدوال ، وإن لم تلج تنظيمها الشكلي بصورة غير تامة . ولنا أن نُذكر هنا بالتمييز الضروري بين الوعي المُبنين والوعي الصناعي . فبنية القصيدة ينبغي أن يُبحث عنها خارجَ نظامها الظاهري . كيف إذن سيَظل تنظيم الأغراض عديم التأثير في تركيبات اللغة؟ فبسبب عدم إدراك طبيعة العلاقة التي تربط المدلول بتمثيله اللغوي أو بسبب تأويلها تأويلاً خاطئاً ، اعتبر الناقد أن هناك تمييزاً بين اللفظ والفكرة ، ثم اعتمد على ذلك في توضيح التعارض بين الطبع والصنعة . سنعود للحديث عن ذلك .

ما يميز المطبوع عن المتكلف في نظر بعض النقاد ، أن الأول يربط العبارة بالموضوع ضمن نفس الحركة المبدعة ، في حين يهتم الثاني أساساً بالعبارة . هنا خلط خطير ينبغي الكشف عنه ، لكي لا نسقط في فهم خاطىء بطبيعة الشعر في القرن الثالث .

إن لجوء الشاعر إلى استخدام كل وسائل تقنيته اللغوية ، والحرص مثلاً على اقترانات صوتية ، وتنوع القوافي الخ . . لا يقتضي غياب الاهتمام بالأغراض من ذهنه . إنه يطبق جيدا البرنامج المحدد . بل نضيف أن هذا البرنامج مفروض عليه بصورة حتمية ، ولأنه لا يستطيع تحويل خطوطه ، بقدر ما يمكن أن يقوم بتحرير طفيف في حدود ينتهي ليندرج ضمن المواضعة العامة . . فهو يقبل مكرَهاً وسائل يضمها مصطلح البديع [54] . ومادام اختراعه لا يمكنه أن يزاول على مستوى الضروب والأغراض ، فقد عرف ازدهاراً على مستوى التنويعات والمحسنات والأشكال اللفظية . لم يتمكن الشعراء العرب من التجديد إلا بخلخلة الشروط الأساسية للإبداع ، وذلك عبر إحلال نظام جديد ، يفرض عليهم أنماطا شعرية أخرى مغايرة ويسمح لهم بالتخلص من قيد الأغراض ، محل نظام وجودي وإيديولوجي ولغوي كما

52. **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ص. 220، يكتفي المؤلف بأعادة تكرار ألفاظ ابن طباطبا. ص.217 و365.

53. **تاريخ النقد**، ص. 133. يضيف أيضا إن هذا التمييز تمييز أرسطي دون دعم هذا الإحصات بأية حجة.

54. وينبغي أن لا ننسى مع ذلك أنه لا يختزل فقط إلى المحسنات الصوتية، بل إنه يضم أيضا وسائل تنظيم الفكر.

رأينا. ولو أن الشعر قد عيش بطريقة مغايرة لكان تصوره تصوراً مغايراً. وهذه حقيقة أولية ينبغي مع ذلك التذكير بها.

هذا التحديد للمتكلف، في فترة السيطرة التامة للبديع، الذي قد يهمل الفكرة ليتفرغ على وجه الخصوص للشكل، سمح لبعض المؤولين باعتباره سبباً في وجود قصيدة مفككة بصورة خاصة، حيث قد تقوي البنيةُ الصوتيةُ للبيت استقلالَه، مادام يتميز بكونه خاتمة مستقلة لغوياً وأقل ثباتاً دلالياً. في حين أبرز المنظرون القدماء ضرورة الربط الداخلي بين أقسام الأغراض واعترف به مبدعو تلك الفترة. ذلك ما سنلاحظه.

مِنْ أَجْلِ تَماسُكِ المجْمُوعِ

حين نلجأ إلى تاريخ الأدب لا نفكر في تطبيق فهم قد يعنّف بواقع النصوص النقدية أو «يستنجد بمفاهيم حديثه في تسلسل الأفكار والموضوعات». [55] نتوفر هنا، مرة أخرى، على صفحة لابن طباطبا مهمة جداً بالنسبة لنا، وهي لا تدع مجالا للشك في حقيقة كون القصيدة تشكل مجموعاً. يقول: «ينبغي للشاعر أن يتأملَ تأليف شعر، وتنسيقَ أبياته، ويقفَ على حُسْن تجاورها أو قبحه فيلائمَ بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها. .». [56] ويضيف «فإن قُدّم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائلَ والخطبَ إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أُسّسَ تأسيسَ فصول الرسائل القائمة بأنفسها، أو كلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائدة الموسومة باختصاره، لم يَحسُن نظمُه. بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسْجاً وحُسْناً، وفصاحة، وجزالةً ألفاظ، ودقةَ معان، وصوابَ تأليف، ويكون خروج الشاعر من كُلّ معنى يضعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً على ما شرطناه في أول الكتاب، حتى تخرج القصيدة كأنها مُفْرَغَة إفراغاً، لا تناقض في معانيها ولا وَهْيَ في مبانيها ولا تكلّف في نسْجها، تقتضي كلُّ كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها، فإذا كان الشعرُ على هذا المثيل سبق السامعُ إلى قوافيه قبل ان ينتهي إليها راويه». [57]

55. **Histoire de la littérature arabe**، ص. 184.
56. الفقرة المحذوفة تتعلق بالبيت، فهي تعبر عن نفس الاهتمام بالربط والتنسيق، سنذكرها أثناء دراستنا للبيت.
57. **عيار الشعر** ص. 24، **تاريخ النقد**، ص. 136-135.

بفضل هذا الربط بين الكلمات والأشطر والأبيات تصبح القصيدة حسب ابن طباطبا متصلة إلى درجة تصير معها ممكنة التوقع؛ ألا تنحصر بعض الصيغ الشعرية في التنبؤ ببيت بمجرد البدء في إلقائه؟ ذلك لأن الشاعر يسلّم في نفس الآن وسائل إبداعه مع الأثر؛ فيكشف عن الأثر في شفافية تكوينه التامة. ذلك وحده ما يفسر النماذج المتعددة لحفظ قطعة بمجرد سماعها. فالمستمع المدرب، وهو شاعر في كثير من الأحيان، تسري فيه نفسُ الحركة التي أدت إلى انجاز هذه القطعة. من هنا ينبعُ حماس جمهورٍ لا يكتفي بتلقّي الشعر، بل يحسه منبعثاً من ذاته.

إن ضرورة الانتقال من معنى إلى آخر بغاية لحم أقسام القصيدة ستلقى قبولاً طبياً في مؤلفات البلاغة. يخصص ثعلب بعض الصفحات للحديث عن حسن الخروج، ويقدم أمثلة متعددة من أبيات تضمن الانتقال من وصف الأطلال الى الرحيل دون اللجوء إلى تلك الروابط المصطنعة الكثيرة الورود في القصيدة المسماة قديمة مثل: «دع ذا» أو «عد عن ذا» أو«اذكر ذا». [58] وسيلامس تلميذه ابن المعتز هذا الموضوع ليجعل الخروج اداة من أدوات الالتفات. وذلك ما سيعمل قدامة جيداً على تنظيمه. [59] هكذا يقوم البلاغيون منذ الآن بتقديم القائمة الدقيقة للعلاقات التي تمكّن من ربط معْنَيَيْن بهدف جودة النفاذ إلى تنظيم الخطاب. وتكرس معظم المؤلفات المتخصصة فصولاً إما لدراسة الانتقالات الداخلية التي تضمن، لا وحدة القصيدة فقط، بل تماسكها أيضا، وإما لأساليب المبدإ والنهاية مبرزة انسجامها. [60] وهي تجمع على أن الأمر يتعلق بضرورة متأخرة تميز انتاج المحدثين.

هذا الأمر حاضر بقوة في الوعي إلى درجة أن الآمدي حين قام بدراسة مقارنة بين شاعرينا الأكثر تمثيلية، ابى تمام والبحتري، خصص فصلاً لوصل النسيب بالمديح [61]،

58. **قواعد الشعر**، ص.50، 53. وتتضمن ص. 52، مثالاً للخروج من النسيب إلى الهجاء، مأخوذاً من حسان. هذه الفقرة اعتمدها صاحب **العمدة** وبسط الحديث فيها، I، ص. 239.

59. **البديع**، ص. 108. نقد الشعر، ص. 81. وما يليها.

60. نحيل على البيليوغرافيا الشاملة التي يقدمها ابن أبي الأصبع في **تحرير التحبير**، ص 433 حول التخلص، وص 212 حول حسن الخاتمة، حيث نجد إشارات مفيدة حول التسميات المتعددة الممنوحة لهذه الأدوات التي تنظم الخطاب. لنسجل ان العسكرى يخصص كل الفصل الأخير من **الصناعتين**، ص. 463-452 للخروج من النسيب إلى المدح -وانطلاقا من ملاحظة ابداها ثعلب حول استعمال روابط مصطنعة ك «دعْ ذا» أو «سل الهم عنك» فيلاحظ في ص453، أن القدماء نادرا ما يتخلصون منها، في حين أ الخروج المتصل يصير قاعدة لدى الشعراء المتأخرين. فتعداد النماذج المنتقاة لتوضيح هذه الواقعة يمكنه أن يشكل علامة مفيدة: منصور النمري: 1 أبو الشيص. 1، ابن المغفل. 1، علي بن جبلة: 1، بكر بن النطاح: 1، ابن وهيب، دعبل، علي بن الجهم 2، أبو تمام. 10، البحتري: 36، والنماذج الأخرى مأخوذة من إنتاج البحترى. 16، والنماذج مأخوذة من إنتاج الكاتب نفسه، وليس من قبيل الصدفة اختياره الاغتراف من آثار الأكثر تميزا للفترة التي تعمل على تحليلها.

61. **الموازنة**، I. ص. 281 وما يليها.

فدرس تنويعاته وهي: مخاطبة النساء، القسم، وصف الحيوان، ذكر الغيث والرياح. الخ . . . والحقيقة أنه وقعت الإحاطة بكل الذرائع، فأي موضوع عاطفي أو وصفي يؤدي بسهولة إلى المديح. وقد يكون التعداد عديم الأهمية. فنجد خروجات طبيعية موفقة وأيضا روابط بارعة أو مبتذلة تثير التقزز. (62) ذلك لا يهم، مادام المبدع في هذه الفترة يحس بها كضرورات ويضاعف منها.

هكذا يبرز مفهوم الاتصال هذا، أي تجاور واستمرارية أقسام متباينة، وعلاقة تماسك قائم بينها. وهو ما شرحه من قبل نص ابن قتيبةالمدروس هنا، وهو الذي أوحى، من غير شك، بصفحة نسبها الحصري للحاتمي، معاصر المتنبي و خصمه، في صياغة فقرة أوردها الحصري. تبين الفقرة الأساسية التي نقدمها مدى تأثير مؤلف كتاب الشعر والشعراء في النقد اللاحق. فنظريته الواعية بماضويتها، والمطعمة أيضاً بالانتاج المعاصر، أصبحت قاعدة محافظة بعد قرن من الزمن. قال الحاتمي: «القصيدة(63): مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر الجسم ذا عاهة. وقد وجدت حُذّاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراساً، حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها (64) وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزءٌ منها عن جزء. وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم، ولُطْف أفكارهم، واعتماد البديع وأفانينه في أشعارهم».

تكمن الأهمية طبعاً في تأكيد هذا التماسك الموجود بين الأقسام، لكن يبدو لنا من المفيد أيضا إبراز تأكيدنا بأن استعمال أساليب البديع لعب دوراً أساسيّاً في تطور

62. لم يصمد الآمدي أمام إغراء ذكر خروج يتسم بنثرية متعبة، مأخوذ من أبي تمام، **الموازنة**، II ص 325.

63. الحصري، **زهر الآداب**، IIIص 17-16 هذا المؤلف يعيد تكرار نص ابن قتيبة الذي حللناه سابقا مع حذفه لسطور نصف سطر تقريبا، ص 1820- هذا التقارب بين اختيارات تتباين فيما بينها، تبرهن على أن مؤلفها قد أحس بالتوافق الفكري للناقدين اللذين يستعملها. دمومبين، **الشعر والشعراء**، المقدمة، ص54 - 55 هامش 50 يقترح ترجمة أكثر قوة" من التي يقدمها كولدزيهر لنص الحاتمي. ولكنها يبقى حسب رأينا غير دقيق هو أيضا، ويرتكب خطأ فادحا لا يسمح له بإدراك قيمة النظرية.

64. رد العجز على الصدر، أسلوب من أساليب البديع تناوله أهم المؤلفات الأسلوبية، انظر بليوغرافيا جزئية في **La critique poétique des Arabes**، ص. 183. وهامش 2، وبالأساس **تحرير التحبير**، ص 116 وما يليها.

العملالشعري. كل هذه النصوص، إلى جانب أخرى، [65] تبين هذه الحقيقة، وهي أن التماسك الداخلي يميز الإنتاج الذي يُسمَّى محدثاً. ومن المؤكد أننا نفتقر إلى تدقيقات تاريخية، ذلك أن النقاد لم يفكروا في تقديم خلاصات تركيبية هي الوحيدة القادرة على إبراز الخطوط الكبرى لتدرُّج كانوا مع ذلك على وعي به. ومفهوم الاتصال هذا يظل غير دقيق، ومنحصر فقط في علاقة الاستمرارية القائمة بين المعاني. فمن الضروري أن نعمل على تدقيقها، حتى نرى كيف تبيّن الآثارُ وجودَها. يبقى مع ذلك أن السيادة الأسلوبية للبديع تطبع الفترة التي نهتم بها. فالشاعر لم يعد مجرد ناقل لفيض غنائي، بلْ يُبنين خطابه ويصل بشدة بين عناصره، حريصاً على التنسيق الصوتي، ملوناً معانيه تلوينات لانهائية. فالمكان الطبيعي لتجربته هو القصيدة. وإذا لم يعد تنظيمها المصدر الوحيد للشعر، فإنه لا مجال للشك أنه يتحكم بشكل مطلق في المشروع المبدع، فكيف يمكن أن يكون تنظيم القصيدة مصدر الشعر مادام تعريف الشعر يفيد بأنه عبارة عن مواضعة إخبارية لا مادة.

65. قال الجرجاني «والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الإستهلال والتخلص، وبعدهما الخاتمة، فأنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء، ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة، وقد أحتذى البحتري على مثالهم إلا في الإستهلال".

لقد درس ابن رشيق ترابط الأغراض بعناية خاصة، فهم يلح على واقع أن كل الأغراض المتناولة بصورة مستقلة تتآزر لغاية واحدة، «لأن حسن الإفتتاح داعية الإنشراح، ومظنة النجاح ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح. خاتمة الكلام أبقى في السمع والصق بالنفس لقرب العهد بها، فأن حسنت حسن، وإن قبحت قبح».

العمدة، I، ص.217- 218 و 235 - 0 ابن رشيق إلى حد انتقاد شعراء البدو. «ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها، والنفس بها متعلقة وفيها رغبة الكلام مبتورا كأنه لم يعتمد جعله خاتمة».

العمدة، I، ص. 225-226. لن نستطيع التعبير بوضوح أكثر عن متطلبات جمهور يريد رؤية الشاعر وهو يسلك مساراً متوقعا إلى نهايته. ومع ذلك لن نجد شيئا لم يسبق لابن قتيبة أن عبر عنه في كل هذا، بما فيه التحذير الموجه للمحدثين بتقليد القدماء في أغراضهم. العمدة، I، ص. 226.

الفصل السادس

طَبيعةُ ضروبِ الأغْراضِ ووظيفَتُها

I. اقتِصادُ القَصِيدَةِ

من اللازم أن نُقَوِّم الآن كيف يخضع الشاعر لقواعد ضوابط الأغْراض ونفهم لماذا يمكنه أن يلجأ إلى التحرر منها. ليس ما يهمنا إذن هو دراسة الأغْراض، بل وظيفة كل قسم في اقتصاد القصيدة. وليس للخطاطات التي سنلجأ إليها من فائدة سوى إبراز تلك الوظيفة.

يلقي تقليدٌ قوي بثقله منذ البداية على كلِّ إبداع متقن، ولا ينبغي أن نستغرب من كون الإطار الثلاثي المشهور المحدد من طرف ابن قتيبة كثيرَ التداول لدى شعراء يتصفون بالتمثيلية، كأبي تمام والبحتري وعلي بن الجهم أو بكر بن النطاح. وتكفي القصيدة الوحيدة المهمة المتبقية لهذا الأخير لتقديم فكرة عن القدامة السائدة.

فالقصيدة، وهي متوازنة جداً[1]، تتكون من ثلاثة أقسام:

1. النسيب ويتكون من جزئين فرعيين مترابطين ارتباطاً قوياً:

أ ـ من البيت 1 إلى البيت 8: وصف الحسان في الحج.

ب ـ من البيت 9 إلى البيت 15: رثاء العراق البعيد مؤمناً للخروج.

1. **طبقات فحول الشعراء**، ص. 220 - 226، الطويل.

2. جدول سياسي، تياه وهجاء ذو نفحة قبلية: من البيت 61 إلى البيت 43.
3. مدح أبي دلف: من البيت 44 إلى البيت 84.

النهاية: من البيت 85 إلى البيت 90: اعتداد الشاعر بنفسه.

تنتمي هذه القطعة لنمط من المدح كثير الانتشار في القرن الأول، في فترة كان الشاعر يزاول وظيفته كمدافع عن قضية أو جماعة. هذا النمط ثابت خصوصاً في إنتاج أبي تمام، لكنه قلما يستجيب للوضع الاجتماعي الثقافي؛ فهو ينحصر في كثير من الأحيان في تعداد الفضائل الشخصية التي تسند إلى المُحتفى به، ويتحلل في تعميمية متزلفة. فالشاعر يعرف كيف يحيد عنها بالنظر إلى الوقائع المذهبية والسياسية والاجتماعية، لكي يحل المدح محل الالتزام.

ومنذ ذلك الحين أمكن للقصائد المدحية أن تختلف عن بعضها البعض، حسب أعداد الأقسام، ونسبها النسيبية، وطبيعة الحوافز المختارة. ولكن الأمر يتعلق بتنوعات تعود إلى نفس الإلهام في نهاية المطاف. إنه لمن الأهمية بمكان، ومن المثمر أيضا، تناول الحالات التي يخرق فيها الشاعر الضوابط. وبتساؤلنا عن أسباب سلوكه، يمكن أن نفهم الدوافع التي من أجلها يستعمل الشاعر الأغْراضَ بشكل مختلف، وأن ندرك بذلك بعض عوامل الإبداع.

فالنسيب هو الذي يُنَاهَضُ عادة، ونعلم أن أبا نواس قد رفض ضرورة بدء القصيدة ببكاء الأحبة[2] واستهزأ به أيضا. كما سيطرح المتنبي فيما بعد تساؤله المشهور كنوع من التحدي: أكلّ فصيح قال شعراً متيمُ؟[3] كما يقبل النقاد من جانبهم هذا الواقع دون مصاحبة ملاحظاتهم بأي تعليق سلبي. كتب الآمدي بخصوص أبي تمام والبحتري: «أنهما قد أعْرضَا في كثير من أشعارهما عن هذا المعنى وابتدآ بالمديح، منقطعا عما قبله، وكلاَ الوجهين قد فعله شعراء الجاهلية والإسلام».[4] كما يخصص ابن رشيق في دراسته الطويلة حول تمفصلات القصيدة، فقرة للقصيدة المبتورة والمقتضبة كتلك الخطب التي لا يبتدأ فيها بالصيغ والتحيات المستعملة[5]. فلا يجرؤ ناقد على إدانة هذا الخرق. ويقدم العديد من المبدعين الكبار الأمثلة على ذلك؛ ونحن علينا أن نعلم السبب.

2. أنظر مقالنا Poésis Bachiques d'abu nuwas ص 74-73. لكن لنتذكر أن الشاعر يخضع للقاعدة في كثير من مدائحه.
3. إذا كان مدح فالنسيب المقدَم. أكلُّ فصيح قال شعرا مُتيّمُ. العمدة، I، ص. 231.
4. الموازنة، II، ص 231.
5. العمدة، I، ص. 231. مع لائحة لمصطلحات تدل على عدم اعتبار النسيب: بتر، وثب، قطع، كسع، اقتضاب التي تَدل إما على البتر، أو الاقتضاب أو الدخول المباشر إلى الغرض بدون مقدمة.

تُعَدّ قصيدة أبي تمام، التي تخلد انتصار عمورية، كتلةً واحدة، خُصّصَتْ بالكامل لوصف معركة وانتصار. ولا يمكن أن نعثر فيها على حافز خارجي يمكنه فصله عن مدح المنتصر، فصوت النفير الرنان الذي يرفع البيت الأول، يطلق حركة دائمة مستمرة غير قابلة للتكذيب[6] سنقدم الأبيات الثلاثين الأولى من هذه القصيدة. إنها تبدأ بتوجيه سباب للمنجمين البيزنطيين الذين تنبؤوا بعدم الاستيلاء على المدينة.[7]

السيف أصدقُ إنباءً من الكتبِ ... في حدّه الحدُّ بين الجد واللّعبِ
بيض الصفائحِ لاسودُ الصحائف في ... متونهنّ جلاء الشكّ والريبِ
والعلم في شهُب الأرماح لامعةً ... بين الخميسيْن لا في السبعة الشهبِ
أين الروايةُ أم أين النجومُ وما ... صاغوهُ من زخرفٍ فيها ومن كذبِ؟
تخرّصاً وأحاديثاً ملفّقةً ... ليست بنبْعٍ إذا عُدّتْ ولا غَرَبِ
عجائباً زعموا الأيام مجفلةً ... عنهنّ في صفر الأصفار أو رجبِ
وخوّفوا الناس من دهْياءَ مظلمةٍ ... إذا بدا الكوكب الغربيُّ ذو الذنبِ
وصيّروا الأبرجَ العليا مرتّبةً ... ما كان منقلباً أو غيرَ منقلبِ
يقضون بالأمر عنها وهْيَ غافلةٌ ... ما دار في فلك منها وفي قطبِ
لو بيّنتْ قطّ أمراً قبل موقعه ... لم تُخْفِ ما حلّ بالأوثان والصُّلُبِ
فتحُ الفتوح تعالى أن يحيط به ... نظمٌ من الشعر أو نثرٌ من الخُطَبِ
فتحٌ تفتّح أبواب السماء له ... وتبرزُ الأرض في أثوابها القشبِ
يا يومَ وقعة عمّورية انصرفتْ ... منك المنى حفّلاً معسولةَ الحلبِ
أبقيتَ جدَّ بني الإسلام في صعدٍ ... والمشركين ودار الشّرك في صَبَبِ
أمٌّ لهمْ لوْ رَجَوْا أن تفتدى جعلوا ... فداءها كلَّ أمّ منهمُ وأبِ

6. الديوان، رقم 3، I، ص. 40، وما يليها ب. بسط 71 بيتاً.
7. لن نقدم شروحاً باستثناء البيت 30، نحيل على شروح التبريزي وإن كانت في كثير من الأحيان شروحاً غامضة.

وبرزةُ الوجهِ قد أعيتْ رياضتُها ... كِسْرَى وصدّتْ صدوداً عن أبي كَرِبِ
بِكْرٌ فما افترعتْها كفُّ حادثةٍ ... ولا ترقّت إليها همّةُ النُّوبِ
مِنْ عهدِ إسكندرٍ أو قبْلِ ذلكَ قدْ ... شابتْ نواصي اللّيالي وهْيَ لمْ تشِبِ
حتى إذا مخّضَ اللهُ السنينَ لها ... مخْضَ البخيلةِ كانت زبدةَ الحقبِ
أتتْهمُ الكربةُ السوداءُ سادرةً ... منها وكان اسمها فرّاجةَ الكُرَبِ
جرى لها الفألُ برْحاً يومَ أنقرةٍ ... إذْ غُودِرَتْ وحشةَ الساحاتِ والرحبِ
لما رأت أختها بالأمس قد خرجتْ ... كان الخرابُ لها أعْدَى من الجرَبِ
كمْ بينَ حيطانها من فارسٍ بطلٍ ... قاني الذوائبِ من آني دمٍ سرِبِ
بسُنّةِ السيفِ والحناءُ منْ دمِهِ ... لا سُنّةِ الدينِ والإسلامِ مُخْتضِبِ
لقد تركتَ أميرَ المؤمنينَ بها ... للنارِ يوماً ذليلَ الصخرِ والخشبِ
غادرتَ فيها بهيمَ الليلِ وهْوَ ضحًى ... يشلّها وسْطها صبحٌ من اللهبِ
حتى كأن جلابيبَ الدّجى رغِبَتْ ... عن لوْنها أو كأنّ الشمسَ لم تغبِ
ضوءٌ من النارِ والظلماءُ عاكفةٌ ... وظلمةٌ من دُخانٍ في ضُحًى شحِبِ
فالشمسُ طالعةٌ من ذا وقد أفلتْ ... والشمسُ واجبةٌ مِنْ ذا ولم تجِبِ
تَصرّحَ الدهرُ تصْريحَ الغمامِ لها ... عن يومِ هيجاءَ منها طاهرٍ جُنُبِ(8)

هذا النص المتراص، المشدود النفَس بالنفس الموحد، يؤدي بشكل طبيعي إلى مدح الخليفة. وليس من الممكن هنا العثور على الخطاطة المعتادة.

يصدق نفس الأمر على القصيدة الأكثر طولا في ديوانه، وهي التي من 88 بيتاً، ومخصصة بالكامل لانتصار المعتصم على بابك سنة 223 هـ، وللاستيلاء على الخرامية(9). لا

8 فهي «طاهر» لأنها موجهة ضد الكفار، و«جُنُب» لأنها قد صاحبها اغتصاب الأسيرات.

9 الديوان، رقم 130 III، ص. 132، وما يليها. 88 بيتا.

وجود لأي نسيب في حكاية المعركة، ولا هو يجزئ استمراريتها. ومن ثمة تصير القصيدة المادحة قصيدة ملحمية، وتبلغ الأولى الحجم الطويل للثانية. يستولي التاريخ على الخيال فيحرمه من البحث عن المدح. يجعل الشاعر من نفسه المتغني ببطولة استثنائية، فيمحو ذاته أمام هذه البطولة، دون أن يتمكن من جعل ما يتعلق بشخصه يتعايش مع ما يمجّدُ بطله. فالشعور العاطفي بالذات في النسيب لا يمكن أن ينسجم مع الشعور بالغير في التاريخ. والقصيدة التي تتغذى بانفعال واحد تبلغ مداها الفسيح، ويوجد تنظيمها مشدوداً بنفس المادة.

لم يوصف الحدث رغم ذلك إلا لأنه يُعلّي بسمعة فرد مَا. والشيء الذي كان بإمكانه أن يخلق مفخرة، ويسجل الأحداث الكبرى لملحمة ذات مكانة في الأسطورة، سيتقلّصُ في نهاية المطاف إلى مديح لا يتغنى بأمجاد شعب، ولا بعظمة عقيده، بل بفضائل الخليفة. و هكذا فإن الشاعر لا يبدعُ اعتمادا على هذه الأساطير التي تملأ الذاكرة.

إن قصائد أخرى لأبي تمام، لا تعتمد دفعة قوية تسمو بها، أو توتراً غرضياً يؤمن انسجام المجموع، تستغني عن النسيب، أو تكتفي باستهلال حكمي مقتضب.[10] ومن ثمة لا يمكن أن نؤكد أن هذه المقدمة البكائية تشكل «العنصر المميز للإطار»، و لا أن يعد غيابها «كنقص يؤسف له أو كخطإ أو كعلامة عن عدم اقتدار»[11]. أليست الديباجة الغزلية من جهة أخرى هي التي دفعت ثمن بعض المحاولات التجديدية في القرن الثاني، علما بأن أبا نواس ومسلما بن الوليد قد اختارا مثلا مطلعا خمريا أكثر ملاءمة للتعبير عن مشاعر يحس فيها بقدرة واقعية؟[12].

يمكن هنا أن نذكر القصيدة الطويلة الجميلة التي يبكي فيها الخريمي بغداد الملطخة

10. الديوان، على سبيل المثال رقم 128 III، ص. 98. وما يليها، و168 III، ص. 195 وما يليها، الاختلاف الطفيف غالبا الذي يميز المديح عن الرثاء يتضاءلُ ولتتناول المرثية الأكثر طولاً لأبي تمام، الديوان رقم 180. (وفي الحقيقة 176) IV، ص.5. إلى 36 المتقارب، 64 بيتا، موجهة لخالد بن يزيد الشيباني هذه البكائية ذات انسياب غرض واحد.

11. Histoire de la Littérature arabe، ص. 376 و377.

12. هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، يلح، من بين نقاد محدثين آخرين، على هذه النقطة، هكذا يعتبر الغزل بالمذكر كمقدمة للمدح يعبر عن هذا التجديد. أنظر ص. 328، و372. فالمديح لن يحتمل في أقصى الحدود إلا جزءاً مقلصا من القصيدة، ونجد في الفترة التي نهتم بها نماذج من هذا النسيب المتنوع، مثلا عند علي بن الجهم، الديوان، رقم 11، ص. 33 إلى 35. 22 بيتا، تتضمن التقسيم التالي:

من البيت 1 إلى البيت 8: مجلس خمري

من البيت 10 إلى البيت 22: مدح المتوكل، تقديم البيعة، استجداء.

في حين أن الحالات التي لا يحتل فيها المدح القدر الكبير من القصيدة نادرة جدا، أنظر أسفله، هامش 32.

بالدماء. يلي ذكرُ عظمة بغداد وصفَ الفتنة التي خربتها. فبعد صرخة ألم وتأمل حول السلوك الطائش للخليفة، ووصف للمعارك التي اجتاحت الشوارع، تنتهي القصيدة بنوع من استجداء المامون الخليفة الجديد، وهو مدح وتحذير في نفس الآن، اتقاءَ رجوعِ التعاسة الحاضرة.[13]

وتبين القطعة الوحيدة المهمة التي وصلتنا من إنتاج دعبل كيف يمكن أن يستولي ضربٌ على فضاء القصيدة، ويتحكمَ بالضرورة في تنظيمه. هذه القصيدة الأليمة ترسم معالم الهوى العلوي، وذكريات ماض مجيد يصطدم بالواقع الحالي المظلم. تنشأ القصيدة والحركة التي تسري داخلها من هذه المواجهة. وفي هذا النص نعثر بالطبع على زيادات لاحقة. فقد وقع توسيع أفقها عبر ذكر أسماء جديدة وأماكن أخرى مشهورة للملحمة الشيعية، مع احترام أمين لتدرج نمو الشعر وبنيته التركيبية. وهذا التوسيع لا يساهم في مضاعفة المظهر الطقوسي للمجموع، ولا في إبراز غنائيته.[14]

ويقدم لنا ديوان علي بن الجهم مجالا للملاحظة المثمرة، بخصوص العرض الذي يهمنا، باعتبار أن الرابط بين الواقع والأثر أكثر متانة فيه. لا يبحث الشاعر، وهو منفي ومسجون، عن جزاء ولا عن أمجاد، بل يبحث عن حريته. هناك حوافز شخصية تمارس إذن ضغطا في مختلف جهات القصيدة لخلق عقد ذي توتر غرضي. ويمكن أن نميز بسهولة بين نمطين من المدح. وتبرز قصيدة مهداة للمعتصم كتبت حوالي 226 هـ، أي قبل حبسه، التسلسل الآتي[15]:

1. مقدمة من 21 بيتاً، تتكون من جزئين فرعيين متراصين وقابلين للانفكاك.

أ ـ من البيت 1 إلى البيت 3: ذكر الأماكن الخالية والهروب من الزمن.

ب ـ من البيت 4 إلى البيت 12: مواضيع بكائية، تمجيد قريش.

2. النسيب: من البيت 13 إلى البيت 28، ويشتمل على إشارة خمرية في البيت 22.
3. رحيل: من البيت 29 إلى البيت 32، السير نحو الخليفة، ووصف النوق.
4. مديح: من البيت 33 إلى البيت 55، ظهور الخليفة، والمدح.

13 .الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، **VIII**، ص. 448 إلى 454. 135 بيتاً.

14 **الديوان**، تحقيق نجم، رقم 44، ص 35 إلى 43، 69 بيتاً، مع وضع بين قوسين الأبيات المسندة خطأ إلى دعبل، وهوامش تفسيرية. الرواية المقدمة بتحقيق زلودنك، **XLI** ص. 23 إلى 26، تتضمن 47 بيتا.

15 . رقم 1 من الديوان، الوافر، 55 بيتا.

تعد هذه القصيدة منضبطة إلى حد بعيدة بالاعتماد على تنسيق مجموع الضروب ونسبها المتتالية. في حين أن قصيدة أخرى تقاربها في الطول تقريبا ومهداة للمتوكل، تتحلل كما يلي: [16]

1. من البيت 1 إلى البيت 17: مدح جسدي وأخلاقي للخليفة.
2. من البيت 18 إلى البيت 36.

- الخليفة والفتنة المعتزلية (الأبيات 18 ـ 26).
- تصريح سني منسوب إليه (الأبيات 27 ـ 33).
- مهمة الخليفة (الأبيات 34 ـ 36).

3. من البيت 37 إلى البيت 51.

- إعلان الطاعة غير المشروطة.
- انتقاد المعتزلة.
- وعظ الخليفة.

هذه القصيدة تجتمع حول اهتمامات سياسية ومذهبية، وتقدم نفسها ككتلة واحدة. فالظروف الشخصية تملي على الشاعر متواليات من المعاني لن تدمج في أقسام معيارية، وهي تابعة للإستجداء، وهذا شيء مهم. فعند علي بن الجهم، يظل الدفاع عن مذهبه في مركز الإبداع ويوجهه. وتقدم القصيدة رقم 2 نموذجا مقنعا عنه، فهي قصيدة مشهورة بحق، وتعد القصيدة الأولى المكتوبة في السجن نقدم منها هنا الأبيات 15 الأولى: [17]

قالت حُبِستَ فقلتُ ليسَ بضائرٍ ... حبْسي وأيُّ مهند لا يغْمَدُ
أو ما رأيت الليثَ يألف غيله ... كبراً وأوباش السباع تَرددُ
والشمس لولا أنها محجوبة ... عن ناظريْك لما أضاء الفرقدُ
والبدر يدركه السرارُ فتنْجلي ... أيّامه وكأنه متجدّدُ
والغيث يحصره الغمامُ فما يرى ... إلا وريّقه يراح ويرعدُ

16. رقم 23، السريع، ص. 71 وما يليها.
17. رقم 14، 28 بيتاً، ص. 41 إلى 47.

والنار في أحجارها مخبوءة — لا تصطلي إن لم تُثرها الأزندُ
والزاعبيةِ لا يُقيم كعُوبهـا — إلا الثِّقاف وجذوةٌ تتوقّدُ
غِيَرُ الليالي بادئات عود — والمال عارية يفاد وينفذُ
ولكل حالٍ معقب ولربّما — أجْلى لك المكروهُ عمّا يحمدُ
لا يؤسيك من تفرج كربةٌ — خطبٌ رماك بهِ الزمانُ الأنكدُ
كَمْ من عليل قد تخطاه الرّدَى — فنَجَا وماتَ طَبيبُه والعُوّدُ
صبراً فإن الصبر يعْقب راحةً — ويدُ الخليفةِ لا تطاولها يَدُ
والحبْسُ ما لم تغشه لِدنيّةٌ — شنعاءَ نعم المنزلُ المتوردُ
بيْتٌ يجدد للكريم كرامةً — ويُزار فيه ولا يزورُ ويحفدُ
لوْ لمْ يكن في السجْنِ إلاّ أنه — يستذلّك بالحجابِ الأعبدُ

يحتل مدح الخليفة الأبيات الواقعة بين البيت 16 والبيت 18، ويحتل الاستجداء الأبيات الواقعة بين البيت 20 والبيت 28. هذا مثال آخر ينبغي اعتباره، يتعلق الأمر بالقصيدة رقم 18[18] التي كتبت بمناسبة قتل المتوكل، وتنقسم إلى ما يلي:

1 ـ من البيت 1 إلى البيت 16: تاريخ السلالة العباسية، التمثيل بالسحابة السمحاء الآتية من الشرق

2 ـ من البيت 17 إلى البيت 23: قتل الخليفة.

3 ـ من البيت 24 إلى البيت 38: مدح الخرسانيين، وعظ بني هاشم وحثهم على إدانة القتلة.

4 ـ من البيت 39 إلى البيت 48: الشاعر وشعره.

فإذا كان من الممكن التمييز بين المعاني، فإنه ينبغي أن نسجل التحامَها الشديد فيما بينها. وهي تضمن بذلك تماسك القصيدة وقوة تنظيمها. نتوفر هنا على دليل إضافي

18. رقم 18، 48 بيتاً، ص. 56 - 64.

بخصوص الرأي الذي قدمناه. إنّ القصيدة تتحرر من كل مواْضعة حين يمارس ضرْبٌ ضغطا كافيا يشغل كل فضائها. ونفس الخلاصة تُستنتَجُ من قراءة عدة قطع[19].

أما القصيدة رقم 9[20] المخصصة للبلاط الهاروني، فتبرز تنوع أساليب المديح حيث تخصص حيزاً واسعا للتسجيل الوصفي. ورغم أن استعمال المصطلح قلما يُبَرَّرُ هنا، فإن الوصف أكثر عمومية، ويجب أن يُتناول على وجه الخصوص كوسيلة لإدراج الجانب المديح، حيث الكل يختزل إلى القصد الأول المتمثل في التغني بخصال الخليفة.

1. من البيت 1 إلى البيت 7: يَفْضُل البلاط البنايات البيزنطية والفارسية. المجد العربي والإسلامي يعارض أهل البدع والكفار.
2. من البيت 8 إلى البيت 20: وصف البلاط.
3ـ من البيت 21 إلى البيت 24: التمجيد ببناته. بيت ختامي يذكر بمصير الشاعر.

سنختم هذه الإطلالة بملاحظات قدمها الأشتر بخصوص إنتاج البحتري. فهو يسجل بخصوص الفترة الأكثر عطاء في حياته، والتي تقع بين سنة 231 و277 للهجرة أن المديح كان ما يزال يحتل مكانا أكثر أهمية بالمقارنة مع ما كان عليه في الفترة السابقة، وهي الفترة الواقعة بين 231 و247 للهجرة، أي يحتل 4/5 من الإنتاج.[21] وكثيرة هي القصائد التي لا تحتوي على المقدمة الطللية، ولا على الرحيل، هذا الجانب الأخير ـ على حد تعبيره ـ نادرٌ جداً إن لم نقل هو منعدم[22]. ثم يضيف إلا أن الغرض الوصفي يحتل لوحده قصيدة كاملة وينفلت من وصاية المدح الذي لم يكن إلى حدود هذه الفترة سوى قسم من هذا الغرض[23]. إلا أننا نعارض هذا الرأي الأخير، المستوحى من القصيدة المشهورة في وصف إيوان كسرى. ذلك أن الوصف هنا لا ينفصل عن المديح، لأن الإرادة المدحية هي التي تعمل مرة أخرى على تنشيط القصيدة. ولا يمكن أن ندخل مفهوم الغرض مكان مفهوم الضرب المندرج ضمن مجموع: يكمن هنا خلط مصطلحي قد يشوه آفاق تطور. فالتسجيل الوصفي حددت وظيفته على مستوى اللغة ذلك ما سنراه فيما بعد ـ لكنه لم يكن في هذه الفترة مستقلاً كغرض.

19. أرقام 18.7.6.

20. رقم 8، 24 بيتاً ص.28 - 31. القطعة رقم 3، 10 أبيات، ص. 14. مخصصة أيضا للإحتفاء بقصر للواثق، القطة رقم 17 مكرر، 24 بيتا، ص. 126.124. تقدم وصفا لسفينة تبحر في مياه دجلة وتقدم مثالا جيدا من تعدد تكافؤ الصور، الأبيات 7 الأولى تستعمل معجما خاصاً بالفرس في وصفها للزورق.

21. 250 قطعة تقريبا، أنظر Buhturi، ص. 261.

22. Buhturi، ص. 260.

23. Buhturi، ص. 261، بخصوص إيوان كسرى.

كل ذلك يؤكد إحساسا أولياً هو أن شكل القصيدة يتكون من ضروب متنوعة، غير أن تنوعاتها لم تحدد بصورة حتمية. فكيف سيخضع الشاعر لنموذج واحد دون أن يكون عرضة لرتابة تأليفية خطيرة! وحتى حينما ينصاع في الظاهر لتتابع مفروض، فهو يملك جانباً من المبادرة الشخصية، كما سنرى ذلك. وهذه المبادرة سيأخذها بالخصوص على مستوى اللغة، دون التوقف عن متابعة هدف واحد، هو تقديم قصيدة للممدوح، يستغل فيها العديد من الأساليب، التي ستُبرز دراستُها الطبيعةَ الحقيقيةَ لإبداعه.

II. تقنيةُ المراحل والتموُّجات أو الكتابَة الشعْريّة

ينبغي الاتفاق على أن القصيدة تمتلك دلالة شعرية، باعتبار كونها تُتصوَّر كعرض شبه طقوسي الأغراض، لكن إذا كانت المواضعة توجّه الإبداع فهي لا تسيطر عليه. إن دراسة أقسام القصيدة قلما تقدم نتائج شاملة خلال مرحلة أولية من البحث. فعبر إبراز الخطاطات، ووضع سلسلة خطية من الحوافز، لا نستطيع أن نستوعب إلا مظهراً، وظلاً مبتذلاً، ومسلكاً من الأناة مكرراً ألف مرة، يتمثل في الانتقال من ضرب إلى آخر بأكثر ما يمكن من الحذق.

ومهما كان إحصاء الأغراض والحوافز تاماً فهو لا يحيط بالشعرنة. يمكن لتحليل أدق مطبق على تسلسل الضروب وإحصاء الاختلافات أن يضع لائحة، ويعيد بناء معمار ضعيف، ويبرهن على الإخلاص لنقد مثالي. وهو مع ذلك يبقى على هامش الواقع الشعري. فالقصيدة عندما تصبح مشتتةً ومجزأة، ستقدم لنا الفكرة التي تعبر عنها، لكنها ستكون قد كفَّتْ عن أن تكون قصيدة. وانطلاقاً من هذا الجرد سنُبرز من الوجهة التاريخية تشابهات وإعارات وابتكارات، لنخلص إلى ملاحظة ثبات أو تطور، لكننا سنكون قد تجاهلنا، مع الأسف، حقيقة الإبداع. في حين أن الشاعر ليس شاعرا لأنه ينظم قصيدة حسب القوانين الموضوعة، بل لا تصير القصيدة أثراً شعرياً إلا لأن كتابته تخلق القصيدة، وفق خطاطة محددة لا بد من معرفة مكوّناتها.

من خلال بسط سلسلة الأغراض، يحدد المبدعُ بالفعل مكانَ لغته. إنه يدرك الواقعَ الموصوف ليعوضه بخطاب حي من مادته الخاصة. ينمحي الموضوع شيئاً فشيئاً أمام ما يصلح للتعبير عنه. والثبات النسبي للائحة المعاني لا يضمن لهذا الخطاب إلا تنظيماً شكلياً، فيما هو

يحد من حركته. وإذا اقتصرنا على اللائحة، رغم حضور هذا الخيط الرابط الواضح للأذهان، فقد يتكوّن لدينا إحساس بمجموع مختلط، وبتكاثر التنوعات وبارتباطات متداخلة الحوافز، حيث إذا عُد تنظيمها الدقيق، من بين مصادر لذة لطيفة بالتأكيد، فإنه لا يبرز الإبداع.

لقد عبر جان كوهين بدقة عن رأينا نحن بخصوص هذا الموضوع. عندما قال: «تحتفظ العبارة بحق تحقيق الإمكانيات الشعرية للمحتوى أو عدم تحقيقها... والشاعر شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي، وقد أمكن تعريف الشعر الغنائي بابتذاله نفسه، أي باعتباره سجلا مكرورا من العواطف الكبيرة التي تمثل الرصيد المشترك بين البشر وتمدهم بموضوعات وحي لا ينضب، غير أن الابتذال يمكن في المعبر عنه لا في العبارة» (24).

يتجلى الإبداع في مظهره الحقيقي حينما نسلم بأنه يعبر عن نفسه باللفظ ويوجهه مشروع في ذلك. فاللفظ وحده هو الذي يعبئ الوسائل، ويحدد التقنية، ويحقق الأثر. فالقصيدة التي تنقسم سطحياً إلى مناطق من الأغراض هي في الحقيقة متوالية من التجارب اللسانية، يُقوي دعمَها التنظيمُ الصوتيُّ للبيت، وتدور حول حوافز سرعان ما تكتسحها وتنزلها منزلة دونية. ومحل أقسام القصيدة التي أبرزها النقدُ يحلُّ تمفصلٌ للغات تشكلُ جوهرَ القصيدة وتبيّنُ بنيتها الحقيقية. ونستخلص بسرعة من هذه الكتلة، التي هي القصيدة لأول وهلة، ملاحظةً جوهرية: فبمقدار ما نتقدم تدريجيا في تخليص الأغراض المتشابكة عن بعضها البعض، ندرك أن القصيدة لا توجد هنا. فهي تتكون من أنوية متراصة، ومراحل عليا لخطاب يخلق الحركة التي تكسبه الحياة. هذه الأنوية، والقطع المتقنة، ولحظات الكثافة اللفظية القوية، تستدعي جميعُها استعمالَ ثراء لغوي بارع، وتعبئ صنافةً من الوسائل الأسلوبية.

يُعد أبو تمام الشاعر الذي أتقن بدون شك هذا النوع من الإنتاج، وحققَ واستعملَ أنماطه. ومن هنا تبدو القيمةُ البارزة التي كانت لأثره، والأهميةُ المسندة بالإجماع إلى مشروعه. لقد بدا لنا من الضروريّ القيامُ بتحليل مفصّل لبعض قصائده نهدف منه إلى توضيح برهنتنا.

24 structure du langage poétique ص 39 و42 ويحيل على كل الفصل الجيد الذي يخصصه المؤلف للمشكل الشعري، من ص. 24 إلى 51.

*** القصيدة رقم 29، مهداة لمالك بن طوق.**[25]

عندما يُحصَر النسيبُ في ذكر الأطلال يبدو كأنه تمرين أكاديمي خالص، إذ لا يملك الشاعر أيَّ شيء أصيل يعبر عنه في مجال الحب، ولا يريد، على وجه الخصوص، أن يحاول ذلك. فالموضوع هنا ليس هدفا، بل انطلاقة ومناسبة، يُبسَط بدون مفاجأة. والأبيات التسعة المخصصة له لا تبحث عن أي تأثير، ولا تؤدي إلى أي اكتشاف، في حين يتجمع النسيب في البيتين 4 و5، حيث يبرز تشبيهٌ لظبي يرعى، صيفاً، ونباتاً طيّبَ الرائحة، وبعد ذلك يتنسم الرائحة الخريفية الرطبة لثمار الأراك:

4. كالظبيةِ الأدْماءِ صافَتْ فارْتَعَتْ ... زهر العرار الغض والجثْجَاثـــا
5. حتى إذا ضرب الخريفُ رواقَهُ ... سافَتْ بريرَ أراكةٍ وكباثـــا

هذه الصور ليس فيها جدة كما يوضح ذلك شرح للتبريزي، لكنها تَستُعملُ مُعجماً يبعث بفضل تنوعه الحيويةَ في البيت، وبفضل التأليفات الصوتية التي يُسْمَحَ بها. هذا الارتفاع المفاجئ للخطاب يثير الانتباه، ويطبع القسم بحركته، التي لولاها لانساب القسم في تسطح هادئ لغرض مستهلك، إلى درجة أننا لا نعيره في الحقيقة أدنى أهمية.

يضمن البيتان 8 و10 بقوة الانتقال من النسيب إلى الرحيل:

8. إن الهموم الطارقاتِك مَوْهِناً ... منعت جفونَك أن تذوقَ حَثَاثا
10. ورأيتَ ضيفَ الهَمّ لا يرضى قِرًى ... إلا مداخلة الفقار دلاثـــا

وهذه من الصناعات المحمودة جدا، لأن استمرارية القصيدة قائمة، ولو أن المعنى الذي يقوم بأداء هذه الوظيفة التنظيمية مألوف الاستعمال.[26] ينتهز الشاعر فرصة ثانية لكي تنطلق القصيدة من جديد، عبر وصف هذه الناقة السريعة في البيتين 11 و12. تمنح البداوة اللغوية لهذا الانتقال كل توتّره. والانزياحُ الشعري يقاس هنا باستعمال هذا المعجم الحيواني بكلماته الخشنة والغريبة، ذات الأجراس الصارخة، وهي إن كانت لا تشمل إلا واقعة مبتذلة فهي تستولي على التلاحم وعليها يعتمد نجاح البيت. فالحركة، التي أثارها هذا الاكتساح للغة تقنية، بارزة جداً إلى درجة أنها تتجاوز الوصف لتشمل البيت الأول من المديح ذاته:

11. شجعاءَ جِرّتُها الذميلُ تلوكُه ... أصُلاً إذا راح المطيّ غِراثا
12. أجُداً إذا ونَتِ المهارَى أرْقلَتْ ... رقلاً كتحريكِ الغصنّ حثَاثا

25. الديوان، رقم 29، I، ص. 311 و وما يليها، الكامل، 387 بيتا.
26. يذكر التبريزي مرة أخرى وبنوع من المتعة أبياتاً لمتقدمين تعبر عن نفس المعاني. انظر ص. 314. شرح البيت 10.

13. طلبتْ فتى جشمِ بْنِ بكْرٍ مالكاً ضرْغامَهَا وهِزَبْرِهَا الدَّلْهاثَا

والمدح الموالي اعتيادي إلى درجة أنه ينقاد بصورة جيدة. تصبح اللغة بسيطة مدعمةً إلى حد ما ببعض الاستعارات والصور. ولا شيء يخلخل هذا التمرين المدرسي. لكن نتنبأ بما يمكن أن يؤدي إليه استعمالٌ أفضلُ لهذه التقنية. نتوفر على نماذج توضح بدقة وظيفة هذه التموجات اللغوية وآثارها.

* القصيدة رقم 34.[27]

يعبّر النسيب عن لوعة حب الشاعر. ومرة أخرى لاشيء يثير في عرض الغرض، الذي لا يغْتَني بأي ابتكار. لكنْ ينوب عن هذا الضعف البحثُ عن تناغم صوتي يسمو بالبيتين 3 و4، وبعدهما البيتين 6 و8.

4. إن تبْرحَا وتباريحِي علَى كَبِدِ ما تستقرُّ فدمْعي غيرُ بارِحِهَا
6. إذا وصفتُ لنفْسي هجْرهَا جنَحتْ ودائعَ الشوْقِ في أقْصَى جَوانحِهَا
7. وإن خطبتُ إليها صبْرهَا جعلتْ جراحةَ الوجْدِ تَدمى في جوارِحِهَا.

هذان البيتان الأخيران لا يرتبطان ارتباطاً وثيقاً ببعضهما البعض بواسطة المعنى فقط، بل أيضا بالتوازي الشديد لبنيتهما التركيبية والصوتية. يُعَدُّ النسيب في الحقيقة صورةً للقصيدة بكاملها. وتعقب معان مسطحة أجزاءَ يشكّل التنسيقُ المتقنُ فيها جوهرَ المادة.

ويعتمد خروج لطيف على رحيل مكون من 4 أبيات، وهو رحيل لا يقدَّمُ هنا باعتباره استعراضاً لغويا، فهو على العكس يبدو خفياً ورقيقاً، ويؤدي وظيفته بشكل أحسن كمعبْر نحو المديح، إذْ تتجه الناقة التي استمالها غناء الركاب نحو الممدوح، ويشغل المدح الأبيات الواقعة بين12 و41. هذا الجزء الأخير يُقدَّم كخطاب متين البنية سواء على مستوى الوحدات التركيبية، أو على مستوى مساره العام.

تعرف القصيدة توتُّرات مفاجئة بفضل بعض الأبيات الجميلة (من 15 إلى 16. 20، و من 32 إلى 34) وهي أبيات تتّسم بتنظيم إيقاعي شديد، تلعب فيه القافية بغناها النموذجي دوراً مهيمناً. هذه الأبيات تكسر لحظات النثرية المطلقة. وهي مراحل تتميز كتابتها باستعمال وسائل نحوية ذات قيمة شعرية ضعيفة جداً، وعرض معان عديمة التقاسيم (انظر البيتين 26 و 36 على سبيل المثال)، ويكفي قران البيتين الذين يتنميان للمرحلتين العليا والدنيا لادراك

27. الديوان، I، ص. 344. وما يليها السبط، 41 بيت.

مدى اختلاف حيويتهما :

15. كـانُوا الجبـالَ لها قبْلَ الجبالِ وهُمْ سَالُوا ولم يَكُ سيْلٌ في أباطحِهَا
16. والفضلُ إنْ شمل الإظلامُ ساحتهَا مصباحُها المتجلّي مِنْ مصابحِهَا

ويحتفظ بنفس القوة إلى حدود البيت 23 ثم يترك المجال لتقدُّم بطيء جدا.

26. ولاَ تقُلْ إنّنا من نبعةٍ فلقدْ بانَتْ نجائبُ إبْلٍ مِنْ نواضحِهَا.

وهي التي توصف كمتوالية غرضية مكونة من شبكة من الحوافر. تبدو على وجه الخصوص كسلسلة من تموجات اللغة.

*** القصيدة رقم 41.** (28)

لقد اشتهرت هذه القصيدة بوصفها الفخْم لجَمَل. يبدأ النسيب (من البيت 1 إلى 11) بسؤال يتكرر ست مرات في بيتين، حيث يُبرزُ الإيقاعُ البحثَ المتلهث للشاعر عن الجوى:

1. مَا لِكَثيبِ الحمَى إلى عَقَدِهْ مضا بالُ جرْعائِهِ إلى جَرَدِهْ
2. مَا خَطْبُه ما دهاهُ ما غالَهُ مَا نالَهُ في الحِسَانِ مِنْ خَرِدِهْ

يعد هذا التقديم، بفضل ذلك، نموذجاً فريداً. يندرج الوصفُ الجسدي للحسَان، (بين 7 - 8) والمدعم بمتوالية من الصور، ضمن حركة مستمرة، يرتبط فيها كل بيت بما يليه ارتباطاً شديداً. ويبدي الشاعر كفاءة تامة. فاختيار المحسنات وتوزيع الكتل الصوتية، واستعمال أدوات أسلوبية متعددة، كلها تساهم في إبراز هذه الكفاءة، فبمجرد ما ينتهي هذا الإعداد للمستمع، وبمجرد عرض مقدمات اللغة الشعرية، ينبثق البيت 12 :

12. سأخْرِقُ الخرْقَ بابْنِ خرقاءَ كَالْـ ـهيقِ إذَا ما استحَمَّ في نَجدِهْ

وهو بيت يعد مثالاً لصفاء نادر يحمل القصيدة إلى مرحلتها العليا عبر تقنيته المعجمية، وأجراسه الجشة والوحشية، وإيقاعه المتقطع، الذي يعلن عن وثب البيت 14

14. تامكِه نَهْدِهِ مُداخَلِهِ مُلَمْومِهِ مُحْزَئِلِّهِ أجُدِهْ

بعد أن يصل إلى هذه القمة القصوى للطَّرْق الإيقاعي، ولغنائية وصفية وصوتية في آن واحد، يستهل الشاعر المديحَ، من البيت 15، لكن ضمن الدفعة المطبوعة سابقاً وباحترامه للتماسك التركيبي الجيد، فإن الأبيات الواقعة بين 12و15 تشكل جملة واحدة

28. الديوان، I، ص. 423. وما يليها المنسرح، 60 بيتا

ووحيدة، حيث الفعل «سأخرق» الموجود في البيت 12 لا يجد مفعوله إلا في البيت 15. والبيتان 13 و14 عبارة عن متوالية من النعوت التي تصف الجمَل، مما يقيس وقع تعلق متميز.

يُبحر الشاعر في المياه الهادئه للمديح إلى حدود البيت 60. وبعد هذه المأثرة الافتتاحية التي تبيّن اقتدارَ المبدع، وتجلب له التقدير، يتلقى الثناء كتتويج سار للأثر. ومن أجل بعث الحيوية في هذه المرحلة النهائية ستُستعملُ وسائل ذات طابع صوتي من جناس (بيت25)، وتماثل بنية الشطرين في البيت الواحد (بيت 28)، وبناء ايقاعي شديد (الأبيات 30-42-44،54) أو ستَنْتَشر فيها الصورُ والتشبيهات والاستعارات والطباقات (أبيات 20، 27، 37، 50، 60) التي ترصِّع، بالإضافة إلى ذلك خطاباً هو من جهة أخرى خطاب نثري، خصوصاً حين يكون حِكَمياً (بيت 33) وتسمه بنبرات قوية.

*** القصيدة رقم 54.**

قد لا تظهر الحركة كمتوالية تتكون من مراحل عليا، وفجوات تضم كل واحدة منها أبياتاً متعددة، وإنما تقوم هذه الحركة على بعض الأبيات التي تحتل مواقع جيدة. موزعة على مساحة مسطحة. وهي لحظات تموج غرضي ولغوي أو صوتي، تضمن استمرارية المسار. تقدم القصيدة رقم 54 (29) مثالاً جيداً لهذه التقنية، وتتوزع أبياتها الثلاثون حسب الأغراض كما يلي:

من البيت 1 إلى البيت 8 : غزل

من البيت 9 إلى البيت 11 : رحيل كخروج.

من البيت 12 إلى البيت 30 : مدح.

يضع البيتان الأوّلآن المنظر المعتاد للأماكن الخالية، ويلجأ الشاعر في وصفها لمعجم ينتمي للمجال المفهومي البدوي، حتى «شيْد مسجداً في ربعه». والبيت الرابع هو الذي يسجل أول زمن قوي:

3. طللٌ عكفْتَ عليْهِ أسْألُه إلَى أنْ كادَ يُصبح ربْعُه لِيَ مسْجِداً

4 وظللت أنْشُدُهُ وأنشُد أهْلَهُ والحزن جِدْنِي ناشِداً أوْ منْشِداً

29 .الديوان، II، ص. 101. وما يليها الكامل 30 بيتا.

ومن ثمة يختار الشاعر الأداة الحاذقة والشائكة للجناس التام عبر مضاعفة ذكر نفس اللفظة بنفس المعنى أو بغيره في نفس البيت : ب : 2؛ هوى 3 مرات؛ ب 8: تبلد في الشطرين؛ ب9 : صاحب وممهَّد، مرتين في كل شطر؛ ب 14: أحمد 4 مرات ؛ "ب20: رماح، 3 مرات ؛ ب 21: سلم. 3 مرات. تقدم القصيدة نفسها في هذه المتوالية من التموجات المتقاربة. ومن أجل خلق موجة ونقلها، والعمل بهذه الطريقة لجعل أقسام الأغراض مهتزة، يلجأ أبو تمام، وهو يلعب بمعاني الألفاظ ويدعم وثبة أبياته بتشابه بنيتها الصامتية والمصوتية، إلى الفهرس الغني لفنون البديع.

ويحدث أن يستعمل تقنية المراحل جنباً إلى جنب مع تقنية التموجات وفي آن واحد. فكل واحدة منها، تضمن هنا وهناك التوتر اللازم، ويمكن حسب الحالات أن تتنوع كثافة هذه المراحل المفضلة، وأن يتنوع عددها.

***القصيدة رقم 62**[30] وتُحلّل كما يلي :

من البيت 1 إلى البيت 7 نسيب، يشهد زمنين قويين في البيتين 5 و 8.

5. طلعتْ طلوعَ الشَّمس في طرفِ النَّوى والشمسُ طالعةٌ بطرْفِ حسُودِ
8. حاشَى لجمْرِ حشايَ أن يلْقَى الحشَا إلاّ بلفحِ مثْلِ لفحِ وَقُودِ

من البيت 10 إلى البيت 13: مرحلة أخرى يستهلها البيت 9 الانتقالي وتتمثل في وصف السير الحثيث لناقة، له معجم تقني جدا. وتشكل هذه المرحلة مرحلة عليا أولى.

من البيت 15 إلى البيت 40: يبدأ المدح كما هو معهود بتشبيه بالقمر، ثم يستمر بدون اصطدام ومفاجأة إلى غاية البيت 28. هنا وإلى حدود البيت 35 تدرج اللوحة الرائعة للفرس. فالشعرنة لا تنبع من مجموع ترابطات صوتية إذا نحن استثنينا القَطْعَ العجيب الراكض للبيت 29:

28. فأعِزّ ذلة رحلتي بمهذّبٍ حلْوِ الخيلِ مقذّذٍ مقدودِ
29. ذي كمْتةٍ أو شقرةٍ أو حُوّةٍ أو دهمةٍ فهمِ الفؤادِ سديدِ

يدعم هذا التموج المرحلة العليا المكونة من الرسم الحيواني، الذي يترك المجال من جديد للمدح بفضل خروج بارع، وينتهي المدح بعد قليل كخاتمة طبيعية. فانياً مع الوثبة التي حملت القصيدة نحو أعظم مجدها اللغوي، وإلى حافة هذه القمة التي هي في نفس الآن هدف الإبداع وغايته.

30. الديوان، II، ص.141. وما يليها الكامل، 40 بيتا.

*** القصيدة رقم 79. [31]**

يتم التخلص بسرعة من النسيب، الذي تلجأ فيه الصيغ الحكمية إلى معجم بدوي، ويحل وصف الفرس محله. تتآزر كل مقومات اللغة لمنح النص تعبيريته الأقوى، والحفاظ عليه في حالة توتر أقصى. وتشمل المقومات مصطلحات تقنية لتسمية أعضاء الفرس، وصور رائعة تصف أديمه ذا اللون الجادي:

8. يكادُ يجْرِي الجَدِيُّ مِنْ مـاءِ عِطْـــ ـــفَيْـهِ ويُجْتَى مِنْ مـتْنِهِ الـــوَرْسُ

تشير إلى جنسه الأصيل (بيت 10-11) وتتبعه في سيره. (بيت 12- 13). إن قـوة المرحلة لشديدة إلى درجة أن الأبيات الواقعة بين البيت 13 و17 تبدأ كلها بنفس الصيغة: «وهو إذا ما..» وتعانق بناء تركيبياً موحداً، فتشكل كتلة واحدة. ويصل وصف لون الأديم وضيائه مداه في البيت 18:

18 ضَـمَّـخَ مِنْ لَونِهِ فَـجَـاءَ كـأنَّـه قَـدْ كَـسَـفَتْ في أديمِهِ الشَّـمْسُ

لينتهي في البيت 21. وتندمج الأدوات الأسلوبية هنا ضمن الخطاب، فلا تنفصل بصورة فجة كما تفعل ذلك في الغالب، وتكون مجرد شعوذات لشاعر يحتمي وراء مجموعات صائتة، دون أن يجعل منها شعراً يتدفق.

وتصل الفقرة التي أجاد فيها الشاعر لتحتل في اقصى حد ما هو أساسي في القصيدة. هكذا تتجزأ القصيدة رقم 71 [32] إلى جزئين:

من البيت 1 إلى البيت 21: وصف هام للربيع

من البيت 22 إلى البيت 32: مدح المعتصم. [33]

إن ثلثي القطعة انحصرا في الحديث عن ربيع جميل، بصورة خاصة تلك السنة، بأمطاره الغزيرة وبأزهاره. (أبيات 12-20) ونلاحظ أن الشاعر يعود للغة بسيطة، ومعجم

31 . **الديوان**، II، ص. 223 وما يليها، 35 بيتاً مهداة للحسن بن وهب المنسرح.

32 . وليس رقم 74 كما روي خطأ، **الديوان**، II، ص. 181. وما يليها، الكامل، نتوفر هنا على مثال من الأمثلة النادرة التي يكون فيها المدح أقل طولا من المقدمة.

أنظر هامش 12. يقدم لنا أيضا ديوان علي بن الجهم قصيدة مشكلة حسب هذه النسبة، الرصافية المشهورة رقم 51 ص - 223 220، الطويل 56 بيتاً، وتتحلل كما يلي:

من البيت 1 إلى البيت 30 بكائية غزلية.

من البيت 31 إلى البيت 56 مدح المتوكل.

33 . وإلى المامون إذا تقيدنا بالبيت 8 غير أن التبريزي في شرحه يجعلها تعود لسنة 220 هـ

...اول، مبتعدا في ذلك عن سيادة عالم البداوة. لا شيء يُظهر حقاً هنا موهبة رسام كبير ...بيعة، لكن نغمةَ حُبور قد أدرِجَتْ في أثر يفتقر لذلك.

وسواء أضاعت هذه الفرص، أو أن الشاعر عجز عن الإمساك بها، فإننا سنرى مدى ...طاعة متوالية طويلة من الأبيات أن تمتد إلى ما لا نهاية، دون أن تنبثق ومضةٌ. لنعد قراءة ...صيدة رقم 68 (34) على سبيل المثال. فبعد نسيب مكون من 7 أبيات، يُدرَجُ ثناءٌ على ...سار عسكري بصورة مفاجئة. وهذا الاتجاه، في سيطرة ضرب من ضروب غرض على ...ال المدح بأتمه، نجده هنا مرة أخرى بيّناً (من البيت 8 إلى 64). يتعلق الأمر بخطاب بطيء، ...ُ الدرجة الصفر للشعر (البيت 16 وما يليه و 26.. و 38 وما يليه). ولا تستطيع بعض ...سائل السجعية الموزعة على عدد من الأبيات (5، 6، 14، 23، 31، 47) أن ترفع تلك الكُتلة. ...جملة، وهي مثقلة بأدوات نحوية، تسير ببطء نحو القافية. وبصعوبة يثير وصف القسيِّ ...اشاً على سطح هذه الماء الساكنة.

تبين بعض هذه الأمثلة – وهناك أخرى غيرها – كيف ينتظمُ الفضاءُ – القصيدة. ...لمبدع يمكنه أن يتجه نحو مواضيع متنوعة: جياد، وأسلحة، وكواكب، وحلي، وقوى ...يعية، وريح، ومطر، وبروق، الخ.. وكل الأشياء التي تلزم على أي واحد من شعرائنا، ...لي عليه في النهاية، أغراضاً يمكن القول عنها إنها تفرض نفسها عليه، فيما لو نحن تجاهلنا ... يتناولها على المستوى اللغوي. مع ذلك ليست هذه اللحظات المفضلة وصفية بالضرورة. ...كر الملحمة العربية والأنساب، وهما غذاء الفخر القبلي، يقدمان فرصاً أخرى. ونهاية ...صيدة نفسها يمكن لها أن تُلهم حركةً أخيرة. يُظهر هنا أبو تمام أصالة، وهو الحريصُ جداً ...ى ترتيب الانتقالات التي تُلحم أجزاء قصيدته، فهو يخصص في نهاية أكثر من ثلاثين ...حة عدداً من الأبيات يتراوح بين بيت و12 بيتاً للحديث عن شعره. إن هذا الموضوع طُرق ... آثار أخرى كثيرة، لدى علي بن الجهم على سبيل المثال. لكننا لا نجد تناولا منتظماً على ...ا النحو لدى أي شاعر آخر غير أبي تمام. يمجد الشاعر فنه، ويصف قوافيه، ويلفت النظر ... جهوده. فالإلهام يعرف بذلك نفَساً يمنح هذه الأجزاء ...يمة ووظيفةً مرحلة من مراحله ...ي المحلّلة سابقاً. هذه الأبيات ترتبط بالمدح ارتباطاً وثيقاً، فهي تشكل جزء لا يتجزأ منه، ...ح حداً نهائياً لاسترساله.

(34) الديوان، II، ص. 166. الكامل، 64 بيتاً.

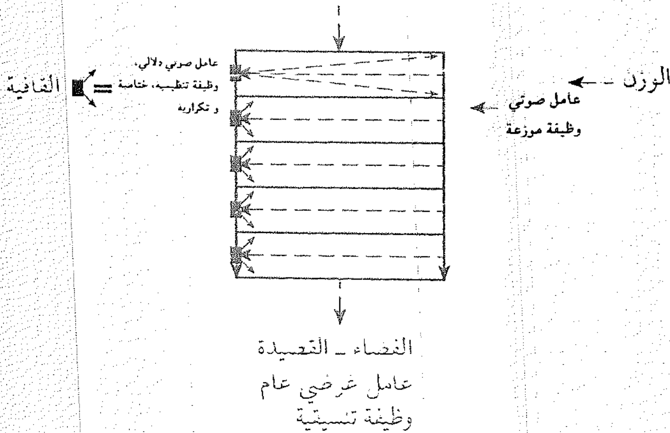
هل من الضروري التذكير بأن متطلبات الإبداع تطابق متطلبات جمهور يتلقى الأثر؟ ويتلقاه سماعاً؟. يهتم الشاعر بنقطتين: أن يَخْضع الشاعر لقواعد التمرين على استعمال محسنات مفروضة، وأن يتقن شعرنة أغراض لا ينفلت منه فيها أي معنى. قد لا تجد حساسيتنا في مدح، أو رثاء، إلا أقوالا معادة، في حين أن حساسية ذلك العصر كانت تجد فيها لذة تجربة وقعت مواجهتها ألف مرة، واجتيزت ألف مرة. وليس المضمون بغريب عنها. لكنْ من هذا المخزون المشترك تنبعثُ لغة، فهي تلمس بإتقان واقعاً اعتيادياً فضلا عن أنها تثير الإعجاب. فالقصيدة هي ملتقى السامع والمبدع. ومن ثمة فالانتباه إليها شامل وجزئي في نفس الآن، أي مفتت، حيث يقع ترصد الجناس المثير، والاستعارة البعيدة، والصورة الطرية، والبنية الهادئة التي تطبع البيت بحركة تتجه كلية نحو القافية. وانطلاقاً من مسار محدد سلفاً نحصل على المحنى العام لمسلكه، وخصوصاً على اللحظات الكبرى لمراحله المتعاقبة. لكن لا يمكن أن توجد قطيعة في المسار. فسواء أكانت القصيدة متعشة بتموجات خفيفة أو مراحل طويلة، فإن تتبعها يتم بانتباه شديد في كل تطوراتها. وبمقدار ما يهتز الحماس الذي يثيره النسيب ووصف الفرس، أو السلاح، أو البلاط، الخ. بمقدار ما يعلو المدح. لأن الأمر يتعلق باستعراض أولي، ونجاحه يمنح للمدح بعده الحقيقي، ويضفي عليه مشروعية مسبقة. هكذا يمكن للشاعر أن يتخلى عن ذاته أمام الممدوح. فما دام من غير اللازم عليه البرهنة على كفاءته، فإنه يكفيه أن يقنع بتعلقه بالممدوح. من هنا تأتي تلك الملاحظة التي كثيراً ما يعبِّر عنها، وهي المتمثلة في أن لغة المدح أكثر بساطة، وأكثر مباشرة، ومفهومة.

أنْ تكون القصيدةُ قصيرةً أو طويلةً، تتغنى بالحب أو بالخمر، أو بأمجاد أمير، فإن فضاءها محدد بعوامل تنتمي لمستويات ثلاث: الاستجابة لظروف موحية، وتناول أغراض مفروضة، وإنجاز كتابة شعرية. ويضطلع الشكل - القصيدة بوظيفة تنظيمية جوهرية، وقد لمسنا أن تمفصلها لا يتلاءم بالضرورة مع اقسام هيكل الأغراض الذي يقترحه النقد. ويجب الآن تناول كيف يؤدّي البيت، بما هو وحدة الإبداع، وظيفةً مولدة للشعر.

الفصل السابع

البيتُ وحدةُ الخطابِ الشعْري

القصيدة صورة وشكل مكوّن من علاقات متعددة، وهذه العلاقات تتشابك فيما بينها بفضل عمل عدة عوامل تؤدي وظائف خاصة، على مستويات مختلفة. هذا الرسم البياني الأول العام يقدم لنا نظرة إجمالية، سنعمل على شرحها وتدقيقها تدريجيا خلال عرضنا [1].



الرسم رقم 1 : كل مستطيل يمثل الفضاء الذي يشغله البيت، ومجموع الرسم يشكل الفضاء – القصيدة.

1 . هذه الخطاطة التي تمثل مجموع عناصر الإبداع استخلصناها من تحليل جان كوهين structure du langage poètique، ص.50.

لقد تناولنا، في الفصل السابق، الوظيفة التنسيقية التي يشغلها هذا العامل العامُّ العروضي، الذي هو الفضاء- القصيدة. وقبل تحليل تنظيم البيت، ووظائف القافية والوزن، ينبغي ملاحظة أن التمييز بين عوامل الإبداع هاته إجرائي، فهي تباشر بالفعل عملها في آن واحد. كما لا يمكن من جهة أخرى تناولها على المستوى الأفقي فحسب. فالقافية الموحَّدة ترسم محوراً عمودياً، ونفس الشيء بالنسبة للوزن؛ إذ لا ينبغي للبيت، الذي يندرج ضمن كل متسلسل، أن يكسّر انسجامَ المجموع، وهو تأكيد قد يبدو مفارقاً لأول وهلة، لأنه يصطدم بمطلب جوهري للفن الشعري العربي، ألا وهو استقلال البيت.

I. البيتُ في الخطَاب الشِّعْري

قصيدة تماسُك

تترتاب في المشاكل التي يطرحها على الشاعر الالتزامُ بقاعدة الاستقلال الذاتي، التركيبي والدلالي، لكل بيت. وينضاف إلى ثقل قيد القافية والوزن الموحدين، هذا الصراعُ ضد فضاء محدود ينبغي أن يملأه معنى تام. وقد عمل النقد، الاستشراقي خاصة، على استخلاص النتائج المنطقية من المسلمة التي يطرحها. فكُودفروْا ديمومْبين، على سبيل التمثيل، يستنتج «مفهوماً للشعر لا تتوفر فيه الأفكار إلاَّ على رابط مهلهلَ [2] جـــــداً». فالقصيدة «وهي خليط من المقاطع المختلفة والصيغ المنعزلة» قد لا تتحقق إلا بشكل متقطع، وبقران تأليفات جزئية ومتتالية. ويتبنى لوكونط نفس هذه الاستنتاجات مؤكدا أن مفهوم بنية القصيدة بالنسبة لنقاد الشعر القدماء يَخْفُتُ أمام مفهوم بنية البيت [3].

في حين يبدو لنا أن هذه المسلمة قد قُبلتْ بدون نقاش أساسي، وتم الاعتماد أكثر على إبراز نتائجها بدل التأكد من صحتها، أو على الأقل فهم طبيعتها الحقيقية.

النقدُ القديم واستْقلالُ البَيْت

لا تسعفنا العبارة المقتضبة التي يخصصها ابن قتيبة لعلاقات الأبيات، حين كتب: «ومن التكلف في الشعر أيضاً بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره، ومضموماً إلى غير لفقه. ولذلك قال عمر بن لجإ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك؟ قال: وبم. قال: لإني أقول

2. الشعر والشعراء، المقدمة، ص. XVII.
3. لوكونط Ibn Qutayba ص. 400.

البيت وأخاه ولأنك تقول البيت وابن عمه». [4] وتفسير هذا النص صعبٌ، فإذا فهمنا بسهولة أن أبيات القصيدة ينبغي لها أن تتناسب، فمن المجازفة أن نقوم بتحليل يعتمد على معطيات غير دقيقة.

وعلى عكس ذلك، ينتقد قدامة بن جعفر، دون لف أو دوران، مفهوم التعلق، وذلك بتحديده لبيت يُدْعَى المبتور، «وهو أن يطول المعنى على أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحدة فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني». [5] فهو يرى أن القافية لابُدَّ أن تتوج البناء الصوتي، وأن تعلن في نفس الوقت عن اكتمال الفكرة، لضمان تواز قار بين ما هو صوتي وما وهو دلالي.

ويذكر أبو هلال العسكري بدوره امتناعَ التعلق، الذي يعيِّنُه بمصطلح التضمين، [6] وهو يرى في ذلك علامة على تقصير. لأن الشاعر لا ينجح في التعبير عن معنى في حدود البيت الواحد. ويقترح ابن رشيق بدوره تحليلا أدق. فهو يعيد تناول لائحة عيوب الشعر التي وضعها الجمحي من قبل، معتمداً في ذلك على دروس يونس بن حبيب [7]، ويضيف إليها التضمين، [8] وذلك في قوله: «ومنَ الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسنُ أن يكون كل بيت قائمًا بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده. وما سوى ذلك فهو عندي تقصيرٌ إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وماشاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجودُ هنالك من جهة السرد». [9] ويقرر مع ذلك أنه «كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية، كان أسهل عيباً في التضمين». [10]

ما معنى هذا الكلام؟ سنفهمه بتناول المثال المذكور، ويتعلق الأمر ببيت للنابغة الذبياني يرد في سلسلة شديدة الارتباط، بتكرار ضمير الغائب «هُمْ» الذي استُعْمِل ست مرات في أربعة أبيات:

وهُمْ وردُوا الجِفَار على تميم وهُمْ أصحابُ يوم عكاظ إنّي

4 . **الشعر والشعراء**، المقدمة، ص 25 - 26. نفس الحكم استد إلى شاعر آخر، الموشح، ص.250.

5 . **نقد الشعر**، ص. 140، بخصوص عيوب ائتلاف المعنى والوزن.

6 . **الصناعتين**، ص 36 لنسجل أن هذا المصطلح يعني أيضا في نفس المؤلف، ص.36 - 37. واقعة تضمين البيت لجزء أو بيت بكامله لشاعر آخر، هذا المعنى من الإعارة أو الإلصاق كان قد هيمن عند ابن المعتز. أنظر **البديع**، ص.114. هذا المقوم الأخير هو الذي درسه ابن منقذ تحت إسم التضمين، **البديع**، ص238، النهاية، VII، ص. 126.
ابن أبي الأصبع، **تحرير التحبير**، ص. 140 مع بيبليوغرافيا.

7 . **طبقات فحول الشعراء** ص.52.

8 . **العمدة**، I، ص.164.

9 . **العمدة**، I، ص. 261 - 262.

10 . **العمدة**، I، ص. 171.

شهـدتْ لـهُمْ مواطنَ صادقاتٍ [11]

فكلمة القافية «إني» أداة نحوية، وحرف ذو قيمة عاطفية تسبق جملة فتقيم بذلك تآزراً تركيبياً شديداً بين البيتين، ولا يمكن للقافية بضمانها لهذا الترابط أن تؤدي دفعة واحدة الوظيفة الختامية الخاصة بها، فيقع تكسير التوازي الصوتي - الدلالي، كما لا تعود الوقفة العروضية ملحوظة. [12] هذا التنافر ذو القوة الظاهرة - الذي لا يظهر في الشعر الفرنسي على سبيل المثال إلا عند الرمزيين [13] - هو الذي يرفضه على العكس ابن رشيق، [14] إذا كانت العلاقة التي تربط بين بيتين لا تنتمي إلا لتماسك تركيبي مهلهل، - كوصل جملتين مستقلّتين على وجه الخصوص. فالتعلق مباح لأنه لا يسيء لأي وظيفة من وظائف القافية. وهذا استنتاج مهمٌ، يعني أن الشاعر يتوفر على هامش واسع من التصرف، قصْدَ رَبْط أبياته دون مخالفة مبدإ استقلالها. وسنرى لاحقاً أن الوسائل لا تعوز الشاعر لبلوغ هذا الهدف.

ويخصص ابن الأثير فقرتين للقضية. يؤكد في الفقرة الأولى أنه لا ينكر التعلُّقَ، ويحتج بطريقة غير منتظرة بالاستعمال الذي يقوم به النثر بخصوص هذا الأسلوب فيقول: «لقد استعمله العربُ كثيراً. وورد في شعر فحول شعرائهم». [15] كامرئ القيس والفرزدق. إن إثبات هذه الملاحظة قلما يُقدِّم براهينَ حاسمة في التحليل.

وعلى العكس من ذلك، فإن الفقرة الثانية أكثر أصالة. فهي تدرج بالفعل مفهوم علاقة نفَس / بيت، الذي أثار جدالاً قوياً كما هو معلوم بين المنظّرين الفرنسيين. [16] وقد عبّر عنه ابن الأثير قائلا «كأن كل بيت منها قائماً بذاته وغير محتاج إلى غيره، إلاّ ما جاء على وجه التضمين، وهو عيب. فلما كان النفَس لا يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عَروضه

11 . **العمدة**، I، ص. 171. قطعة ذكرها ينْتَنْت، **التحفة**، ص. 106.

12 . الطرابلسي، **La critique poétique des Arabes**، ص.173. يسجل بالتحديد أن التعلق ينتقد عندما يتعارض مع الوقفة الإيقاعية، ويكسر نتيجة ذلك الإستقلال الإيقاعي للبيت.

13 . جان كوهين، **structure du langage poétique**، ص.67 الذي نستعير منه بعض التعابير.

14 . من المؤسف أننا لا نتوفر على أية إشارة تتعلق بأداة تلك الفترة: أكان يعلق المعنى بعد «إني» من أجل إظهار القافية؟ أو بالعكس كانت تربط هذه الأداة مع «شهدت» للحفاظ على مسار المعنى في استمراريته على حساب الوقفة العروضية؟ أو كانت تبرز الوقفة بفضل مد وتمديد مدة مصوت الكلمة .القافية الذي يسمح بعدم الفصل التعسفي بين كلمتين مترابطتين نحوياً إحداهما بالأخرى؟

15 . **المثل بالسائر**II، ص. 343، ولا يضيف شيئا إلى التعريف المقترح من طرف قدامة بن جعفر الذى أعاده ابن رشيق حين تحدث عن تضمين الإسناد. **المثل بالسائر**، **II**، ص. 342.

16 .نحيل على دراسات ح لوت، وروسلو، وسبير، وسفاري، إلخ، وعلى ملاحظات إتيامبل **Poètes ou faiseurs**، ص. 72، وما يليها، لقد تناول كوبار المشكل في **Théorie nouvelle de la metrique arabe**

وضربه، احتيجَ إلى أن يكون الفصلُ في المعنى». [17] فمدة البيت قد تطابق إذن حمولةً صدرية متوسطة. وتدفق الخطاب يُقاس بدقّة بالنفَس الذي يَسمح النطقُ به. سنختبر صحة هذا الإثبات فيما بعد، ولْنكتف بتسجيل أن هذا التفسير الفزيولوجي يمكن له أن ينطبق سواء على قراءة القصيدة أو على إبداعها: فالبيت «موحد بالنفَس عبر الوزن و الإيقاع تبعاً لتدفّق الدم»، [18] وسيتجه للبحث عن إيقاعه في جسد الشاعر نفسه.

ويُعَدُّ ابن خلدون الوحيدَ الذي يستنتج من مبدإ استقلال البيت استنتاجات تتعلق بصيرورة الإبداع في هذا النص [19] كما في قوله: «وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقلٌ عمّا قبله وعمّا بعده. وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك في البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك. ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تُناسبَ المقصود الثاني، ويبعد الكلام عن التنافر، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف..». [20]

يؤكد الجزء الثاني من هذا النص، نظرية الإبداع بكاملها التي عرضها ابن طباطبا قبل خمسة قرون. فالقصيدة بالنسبة لابن خلدون أيضا سلسلة متصلة [21]، ومجموعٌ يندرج ضمنه البيتُ. هذا الأخير لا يحمل فقط معنى تُقَدَّم فيه الرسالة دفعة واحدة، ولكن يعلن أيضا عما يأتي لاحقاً من الخطاب. وضمن هذه البؤرة، التي هي ضرب أو غرض بصورة أكثر دقة، تتقارب وتتداخل أو تتسلسل المعاني، التي تعمل اللغة على تثبيت تشابكاتها. فلا تنشأ الحركة من تسلسل منطقي للفكرة، بل تكمن في تدفق اللفظ، الذي يجلب المعاني المتجاورة، الواحدة تلو الأخرى. فالبيت العربي ليس مستقلا لأنه لا يتوفر على أي رابط مع الذي يليه، بل لأن بإمكانه أن ينسلخ عنه دون أن يصيبه بتر، وهنا يكمن فرق واضح. ذلك ما سنلاحظه عبر تعداد الوسائل التي يتوفر عليها الشاعر لدمج بيت مستقل ضمن سلسلة تشكل القصيدة.

17 المثل بالسائر، II، ص. 414.

18 .إتيامبل Poètes ou faiseurs ص 77.

19 . المقدمة، ج 2، ص. 739.

20 . تتناول هذه الفقرة فيما بعد الأوزان، ثم تقترح نظرية الإسلوب التى تحدثنا عنها فى فصلنا الثالث.

21 . يقول ذلك بوضوح، المقدمة، ج 2 ، ص. 740.

II. امتدادُ الفضَاء-البيْت: التعلُّق

هو الأداة الأكثر إثارة. قد تسمح الدراسة التاريخية والإحصائية وحدها لكل الانتاج القديم باستخلاص استنتاجات جدية. وفي غيابها لا يسعنا إلا أن نعبر عن إحساس باستعمال التعلق المتداول بكثرة. وهو إحساس يحوِّر بهذا القدر أو ذاك الهيكلَ الإيقاعي للبيت، وينال من المفهوم التمييزي لوحدة الإبداع الصوتية - الدلالية التي يعبر عنها البيت. لقد سبق لبْلاَشير أن لاحظ: «هنا وهناك، وربما في أكثر الأحيان بالنظر إلى العصر السابق، حاول الشعرَاء الذينأتو بعد سنة 50 هـ/670م، جاهدين تكسير هذه الدائرة الحديدية باستعمالهم للتعلق بمناسبة بعض التشبيهات الجاهزة». ويذكر أسماء الفرزدق وذي الرمة والكميت ورؤبة.[22]

فابتداء من العصر القديم تكثر الأمثلة [23]، ولكن قد يبدو أن الاهتمام بشد القصيدة، وضمان الانتقالات، شجع الشعراء «المحدثين» على استعمال هذه الأداة بحرية أكثر، دون أن يخطر على بال أحد أن يؤاخذهم على أن القافية - ولْنكرّر ذلك مرة أخرى - لاتوافق بناء يتميز بقوة التماسك التركيبي. إن ذلك ما ينتج بالفعل من هذه القطعة لأبي العتاهية:

1. ياذا الذي في الحبّ يلْحَى أمَا ... وَاللهِ لو كُلفتَ منه لما
2. كلفتَ من حبِ رخيم، لَمَا ... لمتَ على الحب، فذَرْني ومَا
3. ألْقى، فإني لستُ أدري بمَا ... بليتَ، إلاّ أنّني بَينمَا
4. أنا بباب القصر- في بعْض مَا ... أطوفُ في قصْرهمْ - إذْ رمَى
5. قلبيَ غزالٌ بسهام، فمَا ... أخْطَا بها قلْبي، ولكنّمَا
6. سَهمَاهُ عيْنانِ لَهُ، كلّمَا ... أرادَ قتْلي بهما سلّمَا [24]

فتكرار القافية الموحدة في كل الأشطر بارزٌ جداً. لكن يتبين أساساً أن هذه القصيدة متصلة بواسطة تعلّق، وتعلق مضاد يجمع بلا انفكاك كل بيت بما يليه. ولا تُتمِّم أيُّ قافية معنًى ما، بل بالعكس يَظل هذا الأخير معلقاً. والوقفة تبرز ضمن المجموعات التركيبية المتآزرة، فاصلة بين المركبات المترابطة، وعازلة الأدوات النحوية عن الكلمات التي ترتبط بها. ولا يبدو

22 Histoire de la littérature arabe، II، ص. 555.556. والهامش 3.

23 . أنظر على سبيل المثال البيتين 16 و17 من معلقة زهير.

24 . الديوان، ملحق رقم 636 و 638، السريع، مقدم كمثال للتضمين بنتقده الموضح، ص. 261. ذكره كتاب الإتجاهات، ص. 550.

الخطاب مفهوماً إلا إذا شملت القراءةُ كل القصيدة التي هي درجة قصوى لامتداد البيت. لكن نلاحظ أن الشعر الذي يتبادله المحبون في المبادلات النّسيبية، والقصائد الإخوانية المكتوبة في مناسبات متنوعة، تنحو نحو استعمال خطاب مترابط قلما يتميز تنظيمه عن تنظيم النثر.[25] وهذا ما يفسر صرامة بعض ردود الأفعال ضد التعلق، إذ كان يُعتبر مساساً بالمبادئ نفسها التي يقوم عليها الشعر.

ويفسَّر هذا التوجه مع ذلك بوجود شعر النوادي الذي لا يتميز بالاتزان، إذ ينشأ عن إلهام مباغت مكتوب في لحظة سريعة، لا يمنع فيها الشاعر عن نفسه أي أداة من الأدوات التي تسهّل التعبير عن الفكرة.

في حين أن بعض أنماط النظم الأكثر حذْقاً، تقدم أمثلة من التعلق. وقد كتب أبو تمام:

8 . يَمينُ مـحـمّـدٍ بـحْـرٌ خـضـمٌ　　　طـمـوح الموْج مـجنونُ الـعُـبَــــــابِ
9 . تفيض سماحةً والمزْنُ مُكْدٍ..[26]

وأيضا:

36. وإذا رأيْتَ أبا يـزيدٍ في نَدَىً　　　ووغًى ومُـبـديءَ غـارةٍ ومُـعـيــــــدَا
37. يَقْرَى مُرجّيهِ مشَاشَةَ مَـالِـه　　　وشَـبَـا الأسِـنَّـــةِ ثُـغـرةً ووريـــــــدَا.
38. أيْقَنْتَ أنّ من الرمَـاحِ شجاعةً　　　تدْمي وأنّ من الشّجاعة جُـــــودًا[27]

لم يتأخر بشكل ملحوظ جواب الشرط فحسب عن فعله الذي تتطلبه «إذا» الشرطية بل إن فعل الشرط يمتد في بيتين، مادام المركب الأسمي «أبا زيد» منفصلا عن المركب الفعلي «يقرى»، هذا تعلق مضاعَف يتيح بالتالي للجملة المركبة تركيباً لا عوجَ فيه أن تشغل ثلاثة أبيات. إن هذا لمثير، خاصة وأن البيت الموالي يعيد نفس البناء، لكنه يحافظ عليه في حدوده الخاصة.

39. وإذَا سـرحْتَ الطرفَ حـول قِبـابِهِ　　　لمْ تلْقَ إلاَّ نـعـمـةً وحـسـودًا[28]

25 . تتوفر على أمثلة متعددة من ذلك، وسيكون ذكرها مُملاً. انظر عينة جيدة في الأغاني، XIX، ص. 18 - 19. مجموعة مكونة من ثلاثة أبيات على وزن الكامل لمحمد بن وهيب، XIX، ص.20. المتقارب، البيتان 3، 4 لنفس الشاعر.
26 . الديوان، رقم 22، I، ص. 283 - 284.
27 . الديوان، رقم 40، I، ص. 481.
28 . أمثلة أخرى هامة، رقم 51، II، ص. 84 - 85 البيتان 16 - 17. رقم 68، II، ص. 168 - 169، البيتان 11 و 12، رقم 84، II، ص. 347. البيتان 18 - 19. الخ.

ويدع علي بن الجهم معناهُ يبحرُ حسب هواه عندما يقول:

كانَتْ غياهِبُ فتنةٍ والناسُ في عمْيَائِهَا — مُتميّزينَ كما تَحارالبُهمُ بِعْد رعائها[29]

وذلك عبر اللجوء هنا إلى تعلق مضاد قوي. هذه القصيدة بكاملها تعد بفضل بنائها نموذجية فيما يتصل بالتعلق [30]. وبصورة عامة لا يتردد هذا الشاعر، الذي يستعمل لغة بسيطة تحييها عواطف شخصية، في التحرر من قاعدة البيت المستقل:

6. وأنشَأت تحتجُّ للمسلمينَ — على مُلْحديهَا وكُفّارِها

7. بَدائِعَ لم ترَهَا فارِسٌ — وَلاَ الرُّومُ في طولِ أعْمَارِها

ويقول أيضا في مكان آخر من هذه القصيدة:

21. لَو أنَّ سليمانَ أدَّت لَهُ — شياطِينُه بَعْضَ أخْبَارِها

22. لأيقنَ أنَّ بني هَاشِمٍ — يَفَضلُهَا عَظْمُ أخْبارِها [31]

وختاما يتوفر ديوان البحتري على أمثلة عن التعلقات الرائعة، وهذا ما نجده، في قصيدة واحدة، هي:

11. فاشْرَب على زهر الرِّياضِ يشوبه — زهْرُ الخُدودِ وزهرةُ الصَّهْباءِ

12. مِنْ قَهْوةٍ تُنْسِي الهُمومَ وتبْعثُ الشَّوْق — الذي قَدْ ضُرَّ فِي الأحْشَاءِ

16. يسْقِيكَهَا رشَأٌ يكادُ يردُّها — سكْرَى بِفترة مُقلةٍ حَوْرَاءِ

17. يسْعَى بِهَا وبمثلِهَا مِنْ طَرْفِه — عوداً وإبداءً علَى الندماءِ

33. ما انفكَّ سيفُك غادِياً أوْ رائحاً — في حصْدِ هَامَاتٍ وسفْك دماءِ

34. حتّى كفيْتَهم الذي اسْتَكْفَوْكَ مِنْ — أمرِ العِدَى ووفَيْتَ أيَّ وفاءِ..[32].

ينبغي في الحقيقة ذكر أغلب أبيات القصيدة، وأبيات أخرى. وقد يكون هذا مُملاً وعديم الجدوى على وجه الخصوص، لأنه، أولاً، إذا كان التعلق رائجاً – والقصائد التي لا تقدم نماذج منه نادرة – فإن نسبة الأبيات المستقلة تبقى أكبر بكثير، ولكن من المهم، تبعاً للملاحظة، أنه من النادر أيضاً أن تكون هذه الأبيات القائمة بنفسها مستقلة حقا. والشاعر يتوفر على وسائل دلالية وتركيبية كثيرة تتيح له الربط بينها، ولا هو يمتنع عن استعمالها.

29. **الديوان**، رقم 13، ص.40.

30. أنظر الأبيات من 87 إلى 18، 15 إلى 17، 20.21، 22 إلى 23.

31. **الديوان**، رقم 9، ص. 28 و31.

32. **الديوان**، رقم 1، 1، ص. 6. 7. 8.

III . إدْماجُ البيْتِ في الخطّاب

لن نكرر الحديث عن طبيعة استمرار الأغراض التي تشد البيت في شبكة من المعاني المتقاربة فيما بينها. فحول موضوع موحد، تتحدد المعاني المختارة للتعبير عن بعضها بعضاً. إنها تتسلسل وتتراكم وتجتمع، ولن نجد هنا سوى تعاقب من اللمسات المتجاورة. وهذا لا يمنع من أن تستمد هذه اللمساتُ من تجاورها المقياسَ الصائب لقيمتها. فكل استعراض لعرض من الأعراض يخلق شروط تماسكه.

لكن قوانين تنظيم اللغة وبنياتها تتيح لنا، فوق ذلك، ملاحظة أن البيت يشكل جزءً من صيرورة دلالية عامة، وأنه يساهم في انسيابها، إذ يتوفر الشاعر على أدوات متنوعة لضمان هذا الادماج، باللجوء إما لروابط لغوية خالصة، أو إلى روابط من طبيعة بلاغية، أوفي النهاية إلى أساليب ذات طابع سردي. لا نود إجراء دراسة منتظمة، فهي قد تتطلب حيّزا هامّاً. سنقتصر إذن على تحليل بعض الأمثلة الدالة. إلا أن ملاحظة عامة تفرض نفسها، ذلك أن الشعر العربي يحافظ على ميزة قديمة للغة ويشدد عليها، وهي تتمثل في تعدد التركيبات المفصولة.

إن قرَان المركبات، وتوازي الجمل، من أسرار الإيجاز. هذا الاقتضاب التعبيري المحكم نصلَ إليه بفضل اقتصاد الوسائل. إن حذف أدوات الربط، ومحو علاقات التبعية الخارجية، تمنح لكل مجموعة نتوء خاصا لإبراز الفكرة. فالمعنى ينبثق بقوة أكثر من هذا التجاور للكلمات التي تعبر عنه. من هنا مصدر هذه الهيئة المصدومة إن لم تكن الخشنة، وهذا المظهر المتقطع، لخطاب يبحث عن الصيغة الأكثر إيجازاً. وهذا فن من التورية حقاً، ولغة مختصرة وموثبة تميز النثر والشعر على السواء. لكن ينبغي ألا ننسى أن الكتابة لا تُخْتَزَلُ إلى نفسها، وأن اللفظ لا يفتت الفكرة بالضرورة.

التراكمُ: السّلاَسلُ الحكَميَّة

يتعلق الأمر بتكرار أبيات تبدأ بنفس الصيغة، وتتخذ نفس البناء النحوي في غالب الأحيان. وقد سبق لزهير بن أبي سلمى أن استعمل هذه التقنية في معلقته، حيث تكررت «ومن» تسع مرات في صدر الأبيات (48 -57) وخمس مرات داخل الأبيات. نحن هنا أمام تتابع أمثال وحكَم، فضلا عن أن صرامتها تثير في أغلبها القضية ونقيضها. ويُحْتَفَظُ على

حركة الفكرة الحكمية التي تنشأ في البيت 48 بفضل تناظُر الأبيات التي تكون فيها المعاني مستقلة رغم ذلك. ولقد ظل الميل إلى هذا الشكل الخطابي ثابتاً حتى حدود القرن الثاني، وحينئذ تتحول الوسيلة إلى طريقة، وتستنفد التقنية وسائلها. يقدم لنا أبو العتاهية الدليل على ذلك:

ففي القصيدة رقم 221 [33] تبدأ الأبيات التي من البيت 2 إلى البيت 8 بـ «أَلَمْ تَرَ»، وهو استفهام تكرر عشر مرات في الأبيات العشرة الأولى، يترك المجال فيما بعد لإثبات في صيغة: «وما هوَ إلا» في الأبيات 11 و 12 و 13. والاعتبارات التي تتعلق بالموت والثروة ونوائب الدهر الخ... قريبة جداً فيما بينها، وذات إيحاء متشابه، إلى حد أن القصيدة تكتسي مظاهر موعظة يلقيها خطيب من أعلى منبر. والعناية الموجهة لتهذيب كل بيت لا تمنع من أن يكون هذا البيت محمولاً بنفس موجة الخطاب. نجد أنفسنا أمام لغة تقع بين فن القَصّ والغنائية المقدسة التي نجدها في القرآن.

يمكن لنفس القطعة أن تشمل عدة مجموعات. وهكذا تُبرز الزهدية رقم 295 أربع مجموعات.

الأبيات 6 و7 - 8 تبدأ بـ «الآن».

الأبيات 10–11–12 تبدأ بـ «لقد رأيت».

من البيت13 إلى البيت 16، تبدأ بـ «وإذا + فعل».

الأبيات 28–29–30، تبدأ بـ «ويوم»

من البيت 43 الى 46، وتبدأ بـ: و«إذا + فعل».

ومجموعة ثالثة ذاتُ رَنَّة قرآنية:

28. يومَ النَّوازِل والزَّلازِلِ والحـوَا	مِلِ فيـه إذ يَقْـذِفْـن بالأحمـال
29. يومَ التغابُن، والتبايُـن	والتوازُنِ، والأمور عظيمة الأهـوال
30 يومَ ينادَى فيـهِ كلُّ مضلِّل	بمَقطَّعـات النار والأغـلال

واستعمال الصيغ الدينية كـ «ألاَ للّه»، [34] أو «سبْحان مَنْ» لغاية التمجيد يتكرر في 7 أبيات[35] ويجعل القصيدة أشبه بالموعظة.

33 . الديوان، ص. 210. وما يليها 30 بيتاً، الطويل.
34 . الديوان، رقم 286، ص، 270. من البيت 12 إلى البيت 14.
35 . الديوان رقم 378، ص. 370. وما يليها 24 بيتاً.

القطعة رقم 299 [36].

من البيت 17 إلى البيت 20 : «إذا الفتى . . »

من البيت 25 إلى البيت 36 : «إذا + فعل»

من البيت 45 إلى البيت 47 : «كم»، أو «كم منْ»

هذه الصيغة الأخيرة تتكرر غالبا على لسان الشاعر، وتستعملها القطعة رقم 312 [37] في الأبيات رقم 5 و 6 و 8 و 9 و 10 .

إن القصيدة رقم 317 [38] عجيبة بصورة خاصة ؛ فمن مجموع 40 بيتا نجد :

8 أبيات تبدأ بنداء «أأُخيّا» [39]؛

6 أبيات تبدأ بـ «لقد رأيتَ» (من 11 الى 16)؛

4 أبيات تبدأ بـ «لَقَلَّما» (من 18 الى 22).

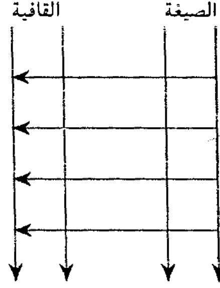
لقد ضُوعفَ التوازي الصوتي – الدلالي الداخلي للأبيات بالتوازي الصوتي – النحوي للعديد منها. فالحتمية التتميمية للقافية تجعل أثرها بارزاً في الجرس الافتتاحي للصيغة الأولية، ويمتد كل قسم بين دعامتين، تعلوان منتصبتين على غرار منبع مَجْرَى ومصبه، يولّدان تَدفُّقَه، ويتحكمان فيه ويحتويانه. وعلى شكل دعاء، تتجزأ القصيدة في النسيج المعقود لكل بيت، ولكنها تتصل داخل الحركة المستمرة التي تخترقها. هذه الحركة، وهي لحظة معلقة بوقفة القافية، سرعان ما تنطلق من جديد، مُتبوَّئة في صدر الصيغة الافتتاحية. فالتنظيم الأفقي أو التزامني لكل بيت يُضْمَن عبر تكرار التنظيم العمودي أو التعاقبي لكل القصيدة، حسب رسم بياني يمكن تمثيله كما يلي

36 . **الديوان** ص. 287. وما يليها 47 بيتا ، الكامل.

37 . **الديوان** ص. 300. وما يليها حيث تشتمل الأبيات الأخيرة من 18 إلى 21 على نفس البداية (ما+ صيغة أفعل التفضيل)

38 . **الديوان**، ص 306 وما يليها، 40 بيتا ، الكامل.

39 . 5 .6 .7 23، 29 إلى 32، 37.



الرسم : 2 : تؤدي الصيغة هنا دور قافية ثنائية

إن هذه المجموعات تلعب نفس دور المراحل العليا للخطاب التي أبرزنا أهميتها في الفصل السابق بخصوص أبي تمام، وهي تظهر أن طبيعة مشروع الأغراض إذا تغيرت فإن التقنية المستعملة في القصيدة تظل ثابتة.

وبطبيعة الحال فإن الاستعمال المفرط للتراكم يؤدي إلى أجزاء أطول. والنموذج الواضح لذلك، تقدمه لنا الزهدية رقم 334 [40]، وهي أيضا مخصصة للموت، حيث يسمح موضوع المقبرة للشاعر بتصفيف مجموعة تتميز وحداتها بتناظرية صارمة ابتداء من البيت 25:

25. أأيَّتُهَا المقابرُ فيك مِنْ كُنا نُنَازِلُهْ

26. ومن كُنَّا نتاجِرُهْ ومَنْ كنا نعامِلُهْ

وهكذا حتى البيت 33، بحيث لا يتدخل الشاعر إلا لتغيير الفعل في كل شطر. إن البيت، وهو محصور في صيغة تركيبية ثابتة، ومقطع بقافية ختامية وداخلية وحيدة، يتجمد في صيغته. يستنفد الترديدُ هنا الابداعَ، ولا يؤدي إلا لتكرار مُملّ من التسطحات. ها هو إذن نمط من الأبيات تستقل فيه الأشطر بنفسها. وهو بالذات يكشف عن حدود قاعدة، ويثبت أن البيت في الحقيقة لا ينتعش من استقلاليته. ولأن القصيدة تتناثر إلى وحدات متجاورة، فإن التماثل التركيبي والتقارب الدلالي لا ينقذانها من التفتت. فقاعدة استقلال البيت لم توضع للوصول إلى هذه النتيجة.

40 الديوان، ص. 327. وما يليها 39 بيتا.

نفهم ذلك أحسن أثناء قراءة القطعة رقم 344 [41] التي يأتي التكرار الافتتاحي فيها على العكس، لخلق العاطفة ودعم قوتها. لنلاحظْ أن الحركة تنشأ ابتداء من التساؤل الأولي الذي يمكن أن يحتل مكانا ضمن النسيب:

1. سَلِ القَصْرَ، أوْدَى أهلُه، أينَ أهْلُه؟ أكلُّهم عنه تبدّدَ شمْلُهُ
2. أكلُّهم حالتْ بهِ الحالُ وانقضَتْ ورَلّتْ بهِ عنْ حومَةِ العزِّ نعْلُهُ؟

فتُكرر الأبيات الخمسة الأولى الصيغة الاستفهامية التي تبدأ بـ «أكلُّهم». لكن أبا العتاهية يعلم كيف يقطع هذه الأجزاء الحماسية، ويكسر بحذق لحظة من الكثافة الغنائية عبر اللجوء إلى تتابع من الأمثال قريبة من بعضها البعض. هكذا نسجل في هذه القصيدة سلسلتين جديدتين:
من البيت 12 إلى البيت 19 «وما» . «ولكن».
من البيت 16 إلى البيت 19 : «ألا كل» أي ما يشكل 12 بيتاً قوياً من مجموع 22 بيتا، تضمن تدرُّجاً محكماً للمؤثرات. فمن أجل التوسيع والتراكم يستعمل الشاعر كل المحسنات الأسلوبية والمعنوية الكفيلة بالحفاظ على توتر خطابه، ومنحه تعبيرية أكبر. ويمكن لهذا الأخير أن يكون من شبكة ملتحمه جدا، كما هو الحال في هذه القطعة رقم 451 المشتملة على 26 بيتا [42]، منسوجة كلها من هذه التكرارات، والموجات اللغوية التي تنسحب وتعود في مد وجزر منتظمين. تطلق الأبيات الستة الأولى تلك الشكوى المكررة المدْرَجَة ست مرات في عبارة «ولأبْكينَّ علَى» لتفسح المجال لنداء لاهث.

يَا بَيْتَ بَيْتَ الرّدي يا بَيْتَ منقطعٍ يَا بيْتَ بيْتَ الردَى يا بيْتَ غربَتِيَهْ
يا بيْتَ بيْتَ النّوى عن كلّ ذي ثقةٍ يا بيْتَ بيْتَ الرّدى وبيْتَ وحْشَتيَهْ

وتتعاقب الأزواج والمثلثات بهذه الصورة حتى نهاية القصيدة. سنقتصر على بعض هذه النماذج، إلا أن هناك أمثلة أخرى تبين أن هناك عاملين ساهما في انتشارها، وهما الطبيعة الخاصة للخطاب الحكَمي الذي يتطلب سيراً أبطأ، وآثاراً مدعمة، ونتوء بارزاً للفكرة، ثم استعمال لغة بسيطة جداً وشعبية أحياناً، تعتمد صيغاً جاهزة من كل نوع، لأن الصيغة الجاهزة توافق إذ ذاك حساسية تحل محل الدلالة.

لا يعد أبو العتاهية الشاعر الوحيد الذي لجأ إلى التراكم. لقد نظم أبو نواس قطعا

41 **الديوان**، ص. 336 - 337، 22 بيتا.
42 **الديوان**، ص 435، 26 بيتا.

حقيقية من الذِّكْر[43] باستعماله توزيعا للفقرات، وقافية داخلية، وبيتاً يعاد كلازمة[44]. يتعلق الأمر دائما بشعر الزهد. لكننا نلاحظ، مع ذلك، أن أغراضا أخرى لجأت إلى هذه التقنية مثل الرثاء بصورة خاصة، والمدح إما في المقدمة النسيبية أو ضمن الجزء الخاص بالمدح. فالشاعر يعرض هنا وهناك عبَراً عن الحياة والناس والأشياء، ويتبنى لغة زهدية. هكذا يضع القاسم بن يوسف، في مطلع رثاء نظَمَه تكريماً لأخيه الوزير أحمد، متتالية غنائية حكمية تحتل الأبيات الخمسة الأولى. يبدأ كل بيت ب «ف» أو «وإن الدهر»[45]. وكتب ابن الرومي من جانبه قصيدة استوحاها من مرثية أبي نواس، هذا مطلعها:

1. ألاَ كَمْ أذلَّ الدهرُ مِنْ مُتـعـزِّزِ وكمْ رَمّ مِنْ أنْفِ حَمِيٍّ وكَمْ خَطَمْ..

هذه الصيغة العاطفية تتكرر في الأبيات العشرة الأولى، حيث نحصي 19مرة[46] «وكم»، في أبيات تستقل عن بعضها البعض. هذه المتوالية من الجمل لها فاعل واحد، وهو «الدهر» الوارد في البيت الأول. هذا البناء الاقتراني يضمن للمتوالية تماسكاً قوياً.

يدرج ديك الجن تأملات حكمية في أهاجيه أيضاً. والتراكم يصلح هنا للنقد بصورة جيدة[47]. وختاماً يصفف أبو تمام في مدائحَ متعددة سلاسلَ، وإن كانت أقل إثارة من تلك التي وضعها أبو العتاهية فهي لا تقل عنها إثارة[48].

سنكتفي بهذا الحديث عن هذه الأداة الشعرية التي كان ينبغي في نظرنا أن تلفت الانتباه. هل من اللازم أن نضيف أنها لا تستنفدُ كل إمكانيات هذا الفصل؟ يجب أن نتحدث عن المتواليات ذات الجمل المستقلة، لكنها مشدودة بنفس الفاعل الذي يحيي معناها، وعن هذه الضمائر المتصلة التي تحيل دائماً على نفس الشيء، وتتيح روابط متينة بين الأبيات. وينبغي القيام في الحقيقة بدراسة مدققة للغة الشعرية، وهو ما سنقوم به بعد دراسة الشروط

43 . من أجل هذا المصطلح أنظر أنوتي وغاردي **Mystique musulmane**، الجزء 4، تجربة\ذكر، منهج أو تقنية؟ ص. 187 وما يليها.

44 . **الديوان**، ص. 626.

45 . **الأوراق**، I، ص. 186ايم185، 31 بيتا. ني.

46 . **الديوان**، تحقيق فاغنر ص 327 وما يليها، قد ذكرت قصيدة هذا الشاعر التي استلهمها ابن الرومي في ص. 322. توجد هاتان القطعتان في صفحتي 583 و587 من ديوان ابي نواس.

47 **الديوان**، ص41 وما يليها استعمال «كم» في الأبيات 22 - 18.

48 أنظر **الديوان**، رقم 56، II، ص. 108. وما يليها من البيت 4 إلى 8 تكرار «كم»و«من»، رقم 78 II ص 224 وما يليها من البيت 14 إلى 17، استعمال و«هو إذا ما»، رقم 133، III ص 150 وما يليها، حيث تشكل الأبيات العشرون الأولى مجالاً مهما للملاحظة فيها يتعلق بربط الأبيات.

العامة للابداع التي نهتم بها الآن.

الرَّبْــط

إن استعمال أدوات الربط منتشر جدا، وثابت، إلى درجة أصبح معها غير لافت للنظر. ولإبراز هذا الانتشار ينبغي تناول كل الإنتاج الذي نتوفر عليه. إنه ظاهرة عامة لا تختص باية حقبة من تاريخ الشعر العربي. ولا يمكن للملاحظات التي جمعناها انطلاقا من آثار تعود للقرن الثالث، أن تؤدي بنا إلى اعتبارها اختراعاً في هذا المجال. فمن مجموع 103 أبيات من معلقة طرفة يبدأ 33 بيتاً بحرف «و» و 15 بيتا بـ «ف» وبيتان بـ «ويكى». وحتى نعيد قراءة الترجمة التي يقدمها كوسان لمعلقة طرفة [49] يلزم في النص الفرنسي تعويضُ كل العلاقات التي تلحم الأبيات والروابط التي تحقق تعايشها. وسيظهر اذ ذاك إلى أي درجة تتصل وحدات القصيدة، بعضها ببعض.

إن التجاور وحده يبرز هذا الوصل. لكن اللجوء لأداة ربط أو لتعبير رابط يبين بقوة أن الشاعرَ يُتابع نفس المسار من بيت إلى آخر.

لا ننوي القيام بتحليل مفصل لكل التلوينات الممكنة للربط، وأنواع العلاقات المنسوجة بين العناصر المتصلة. ونحن نستطيع الانطلاق من مجرد تجاور مجموعتين، يضعهما تماثلهما في نفس المستوى، إلى تبعية إحداهما للأخرى. أي من ربط مهلهل يضمنه التراكم، إلى اتصال متين لمعان مُلْتَقَطة في حركة تمتد شيئاً فشيئاً.

نكرر القول بامكانية جمع عديد من الأمثلة في أي أثر مهْمَا كان لأيِّ شاعر. وسنقتصر نحن على ذكر بعض القصائد، على سبيل التوضيح. تحتوي الرصافية الكبرى التي أهداها علي بن الجهم للمتوكل على 56 بيتاً، تبدأ خمس وثلاثون منها بأداة ربط [50]. وسنرى بعد قليل أن الشاعر يؤلف بين العديد من أدوات الربط في هذه القصيدة. نحيل من جهة أخرى على هذه القطعة الأخرى المنظومة في السجن، قدمنا جزءً منها في الفصل السابق [51].

قالتْ حُبِستَ فقلتُ ليسَ بضائرٍ حبْسي وأيّ مهنّدٍ لا يُغمَدُ..

49 ماشويل، **Pages choisies des grands écrivains**، ص.53- 44.

50 . **الديوان**، ص. 220. وما يليها ولننظر أيضا القطعتين رقم 7، ص22 وما يليها 29 بيتاً، 13 رابطا في بداية البيت رقم 8، 28 وما يليها 24 بيتا، 12 رابطا إلخ.

51 . **الديوان**، رقم 14، ص. 41 وما يليها 28 بيتا.

تعقب هذا البيتَ ستة أبيات تبتدىء بـ «و» حيث تبسط سلسلة مكونة من 7 تشبيهات قائمة على نفس علاقة المشابهة بين الشاعر الحبيس وبين السيف والأسد والشمس الخ. . الذي اختفت لحظة عن الأنظار. هذه العلاقة تربط الأبيات ربطاً وثيقاً. ينضاف إلى هذا العامل التماسكي، الأثرُ الصوتيُّ للقافية والأثر الدلالي لأداة الربط. وتسير القصيدة، التي يوجهها هذا الفعل الثلاثي، في تجاور تام لوحداتها المكونة.

يتوفر المبدع على أداة فعالة للحفاظ على خطابه في نفس الوتيرة، وتسجل أداة الربط انطلاق فكرة تتقدم على شكل دفعات، إذ يجب الاتفاق على أن الشعر يتخطى المنطق، وأن تمفصلات الفكرة توحي به أكثر مما تكشف عنه، وأن بنيته العميقة تسد مسد البنية السطحية المحققة بواسطة اللغة. ويحلو لنا أن قَدامة الشعر العربي تكمن على وجه الخصوص في إرادة الشاعر هاته في احترام التنظيم المنطقي للغة وإدراج خطاب، لا يختلف في شيء عن النص النثري، في تأليف صوتي خاص. (52) نتأكد من ذلك من خلال هذه قصيدة لأبي العتاهية، الذي يكتض شعره بنماذج الربط:

4. أغفلتَ من دار البقاءِ نعيمَها   وطلبتَ في دار الفناءِ نعيمَا
5. وعصيتَ ربّك يا ابنَ آدمَ جاهداً   فوجدتَ ربّك إذ عصيتَ حليمَا
6. وسألتَ ربّك يا ابنَ آدم رغبةً   فوجدتَ ربّك إذ سألتَ كريمَا (53)
7. ودعوتَ ربّك يا ابنَ آدم رهبةً   فوجدتَ ربّك إذْ دعوتَ رحيمَا

يمكن للأبيات، ذات البنيات الموحدة، أن تتطابق فيما بينها وأن تتجاوب أشطرها. فالشاعر يضمن تدرج قصيدته باستبدال بعض المركبات، لكي يحافظ على ثبات التنظيم التركيبي. وبطبيعة الحال، فإن الربط يتدرج دوماً في حركة متينة جداً. فالروابط في كثير من الأحيان عبارة عن مجرد أوتاد، أو أدوات تفقد قيمتها بسبب كثرة الاستعمال. إن تواتر بروزها واقع يجب أخذه بعين الاعتبار، إذ نجد مبدعين أمثال أبي تمام (54) ودعبل (55)، وديك الجن (56)، والبحتري(57) يبينونه بصورة واسعة.

52 . ملاحظة تصدق طبعا على كل الشعر القديم.

53 . **الديوان**، رقم 353 ص344، 8 أبيات، تستند أيضا إلى القطعتين رقم 325، ص، 316. وما يليها ، 14 بيتا: 8 تشتمل على «و» في بداية البيت رقم 326 ص318 وما يليها 18 بيتا: 4: و5: ف. إلخ.

54 . أنظر المرتبة رقم 180، IV، ص.5، وما يليها «و» في بداية البيت 21: ف: 14، أي 35 بيتاً من مجموع 64 مترابطة.

55 . **الديوان**، رقم 15، ص. 20.19، 8 أبيات من مجموع 12 يقدم لها برابط؛ رقم 24، ص. 24 - 25. 10 أبيات من مجموع 14، رقم 44، ص. 35 وما يليها. 21 بيتا من مجموع 69؛ رقم 150، ص.113- 114. 7 أبيات من مجموع 14. رقم 186. ص. 142-143، 13 بيتا من مجموع 21 إلخ.

56 **الديوان**، رقم 5، ص. 52 وما يليها 7 أبيات من مجموع 12، رقم 70 وص. 57 وما يليها، 15 بيتا من مجموع 20.

57 . **الديوان**، رقم 16، ص. 45 وما يليها. 24 رابطاً من مجموع 39 بيتا.

الحوَارُ: أداةُ تنْظيم عَامّ

وفي الختام، نثير الحالة التي يوجد فيها البيت ضمن تنظيم يتحكم في كامل القطعة. لقد سبق لنا أن أثرنا القصية بخصوص القصائد المتراصة لأبي تمام، ودعبل، وعلي بن الجهم، والخريمي، حيث يفرض غرض أساسي نفسَه كإحالة وحيدة، وهو قاسم مشترك بين الأبيات، يْحافَظ عليها في فضاء محدود. وعلى هذا المنوال ينشئ سردُ أحداثَ معركة، ووصفَ بلاط، وثناءً رثائياً، ولذةً خمرية، ونسيبَ قصيدة، قصيرةً أو طويلةً موجودةً في ضرب. إن الغرض، وهو عامل دلالي، ينظم عرض الحوافز التي تعبر عن نفس الشيء، سواء في تجربة الشاعر، أو في نفس السامع والقارئ. إن هذا الغرض هو مركز القصيدة، وقوة جاذبة تجلب نحوها الأبيات. هنا يقوم النسيج الداخلي لضمان الانسجام، في حين يختار الشاعر منح سرده شكلاً قد يزيد قوة لهذا التماسك، عبر اللجوء للحوار على وجه الخصوص.

تبرز هذه الأداة في النصوص الأولى للشعر العربي. ففي معلقة امرئ القيس، يتخذ الحوار، الذي يبتدئ في البيت 5 بخطاب غير مباشر، الأسلوبَ المباشر ابتداء من البيت السادس، وإلى حدود البيت 43، حيث يستحضر الشاعر مغامراته مع النساء في شكل أجوبة، وحيث الذكريات تملأ الأماكن الخالية الآن. وحتى الانتقال نفسه من هذا النسيب الطويل إلى الرحيل (بيت 44–48) يضمنه حوار مع الليل، ويهيىء لوصف عدْوٍ طويلٍ ليْلي في:

وَوَادٍ كَجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ   بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالخَلِيعِ المُعَيَّلِ

وقد عرفت هذه التقنية نجاحاً مديداً في القصيدة الغزلية مع عمر بن أبي ربيعة، والعباس بن الأحنف، أو في القصيدة الخمرية مع أبي نواس، وترسخت في القصيدة المدحية. وتقدم لنا رصافية علي بن الجهم نموذجاً بارزًا لها[58]. هناك ملاحظة تفرض نفسها لأول وهلة، وهي تتعلق بالعدد الهائل لأدوات الربط التي وضعت في بداية 35 بيتاً من مجموع 56 بيتاً تشتمل عليها القصيدة. وتبرز القراءة المتأنية أن الأبيات 15 الأولى متلاحمة: إذ نجد لأفعالها 12 فاعلاً واحداً، «عيون المها»، المعبر عنه ابتداء من البيت الأول. ويَعقبُ هذه المتوالية تبادل الأجوبة بين الشاعر والحبيبة والجارة. وهو تبادل يمتد من البيت 16 إلى البيت 30 مفصولة بـ «قالت»، و«قلت» اللذين يتكرران 7 مرات. ويظهر المديح الذي هو أقصر من النسيب بصورة

58 **الديوان**، ص. 220 - 223. 56 بيتا.

استثنائية، كجزء أخير وأكثر طولاً في هذا الحوار [59].

وعلى وجه الإجمال فإن القصيدة تجمع كل أدوات الربط التي تحدثنا عنها، وهي أدوات الوصل اللغوية، وتنظيم السرد وتوتر الغرض. ويجب أن نلاحظ أن أي بيت من أبياتها يمكنه أن ينفصل، وأن يذكر كمثال لفكرة تعبر عنها لحسن الحظ صورةٌ تعمل على أحيائها فينا، وإيقاعٌ يعمل على تنشيطها. والمثير هو أن البيت يندمج في نفس الآن في كلّ متكامل.

59 القصائد التي يحتمل فيها الحوار دوراً مشابها حداً، وسحد مثالا جيدا منها عند علي بن الجهم، **الديوان**، رقم 18، ص. 50-51. وعند دعبل ،**الديوان** ،رقم 8، ص. 13- 14. ولا يستعمله الشاعر في الغالب إلا في النسيب.

الفصل الثامن

القافيةُ بوصْفِهَا عَامِلاً صوْتِيّاً ـ دَلاَلِيّاً

I . فِعْلُ القافية في عمَلية الإبْدَاع

إذا ما فكرنا في أن القافية، في الشعر العربي، قافيةٌ موحدةٌ وثنائيةُ المقطع في الغالب، فإننا لا نفهم فهماً جيداً لمَ لم تكن وظائفها موضوع تحليلات جادة[1]. لقد قدم النقاد القدماء بعض الدراسات المعيارية؛ فخصص، هنا وهناك، كُلٌّ من الجمحي وابن قتيبة وابن المعتز وثعلب والعسكري والنويري بعض السطور للقواعد المستعملة وللعيوب التي يمكن أن يقع فيها الشعراء.[2] بل إن البعض من هؤلاء النقاد قد أدرك الأهمية الكبرى لهذا العامل الشعري. ولذلك ارتأينا أنه من الضروري الوقوف على العديد من النصوص لكل من قدامة بن جعفر وابن رشيق وابن خلدون.

ولنلاحظ أن وحدة القافية قد كانت عرضة للهجوم. فقد قدّم هدّارة، انطلاقاً من عرض ابن رشيق، لائحة مختصرة ولكنها هامة للتجديدات التي تصورها شعراء القرن الثاني[3]. إذ حاول الوليد بن يزيد وخاصة بشار بن برد وأبو الشيص وأبا اللاحقي وأبو

1. بعد المقال القصير لـ Lyon، Cachia: "The effect of monorhyme on arabic poetic production" المنشور في **eJournal of Arabic Literatur**، المجلد 1، ص 3 ـ 13 مهماً على وجه الخصوص، لأنه يعلن عن تحليل في طور التبلور.
2. اكتفى كتاب الطرابلسي، **La critique poétique des Arabes**، ص. 177 ـ 185، بتعداد هؤلاء المؤلفين دون معالجة المشكلة.
3. هدارة، **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**، ص. 542 ـ 550.

نواس، على التولي، الانفلاتَ من هذا القيد. وهكذا ظهرت الخطاطات التي أسست معمارية المزدوج والمخمس والمسمط. وقد يسر استعمالُ بحر الرجز محاولات من هذا القبيل، إذ نظم أبو العتاهية أرجوزته البالغة الطول على هذا النظام من القوافي الداخلية :

ــــــــــــ أ	ــــــــــــ أ
ــــــــــــ ب	ــــــــــــ ب
ــــــــــــ ج	ــــــــــــ ج [4]

لقد وضعت الإمكانات المعجمية والصرفية للغة حداً لتكرار القافية الموحدة. وإذا حاول الشاعر تجاوز عتبة الاستتفاد هاته، وجب عليه التخلي عن نظم قطعة طويلة، أو تنويع قوافيه. ولنضف إلى ذلك أن اختيار مفردات بسيطة، مع انتقاء الألفاظ الحوشية، من شأنه أن يقلص من هامش المناورة.

وإذن، فإن هناك بداية نمط شعري لن يتطور إلاّ لاحقاً في الأندلس. ففي هذا القرن الثالث، كان لا بد من الفعل الحاسم لشاعر شعبي حقيقي لكي يحدث تطوراً لا مردّ له. وكان لا بد، من أجل نشأة هذا الفعل، من تغيير في شروط الإبداع، وإعادة النظر في تنظيم المجتمع برمته. غير أن عالَم ذلك الوقت لم يكن مهيأ للانهيار. فقد ذكّر ابن رشيق بذلك مندّداً بالتخلي عن القافية الموحدة وبالداعين إليه. فالقاعدة، إذن، قاعدة مطلقة. بل بما أن الشاعر لم يكن بمقدوره أن يفلت منها، فسيضاعف الجهود التقنية وسيجابه البحث الصعب عن لزوم ما لا يلزم. إن البحث عن قافية موحدة متزايدة الثراء، وهو البحث الذي انطلق في القرن الثاني، [5] قد عثر في القرن اللاحق على مبدعين جعلوا منها ركيزة من ركائز فنهم. فأبو تمام قد عزز البنيات الصوتية للشعر، ونوع تأليفاتها، وجعل القافية تتويجاً لتنظيم صوتي صار من المستحيل إدراجه بدونها. وإذا كان البحتري قد سجل نوعاً من التراجع في هذا الصدد، فإن ابن الرومي قد التزم ببراعات فنية محفوفة بالمخاطر إلى حد كبير، وقد انزعج لعدم توفقه في ذلك دائماً. [6] ولقي هذا النزوع ترحيباً حاراً في الشعر المحتفى به في المحافل.

4. الديوان، ص. 444 ـ 465، 320 بيتا.
5. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص. 542 وما يعقبها، وحفني محمد شرف، الصور البديعية، II، ص. 267 ـ 273 : يخصص ابن المعتز، في البديع، ص. 132 ـ 133، بعض الأسطر لهذا المبحث حول الحشو في القافية.
6. **Ibn ar-Rumi**, p. 332.. notes 5 et 6.

وهكذا نعاين اكتساح القافية للشعر التي شكل تدخّلُها مرحلة حاسمة في عملية الإبداع . إنها أداة إدراج فكرة غير مشكلة بعد، وهي فكرة تتمكن القافية منها وتحررها لكي تنظمها في أثر أدبي .

1 . الخطوط العريضة للنظرية

لا يمكن إلا أن تثير انتباهنا جملة لابن طباطبا مأخوذة من مقطع ذكرناه في فصل سابق . فقد كتب عن الشاعر قائلا : «وأعملَ فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه» . بعيداً عن استخلاص استنتاجات مبتسرة تعتمد ملاحظة مختزلة ، فإنه يجب علينا أن نسجل الاقتراح التالي : إن القافية لا تأتي لتختم معنى ما ، بل إن معنىً ما هو الذي يُرْصَدُ لقافية . ولا شك في كون هذا التعبير حاسماً . فهل يعتبر ذلك أمراً مقبولا لدى المنظّرين ؟

لا مناص من انتظار مجيء ابن رشيق لنستجمع تدقيقات بخصوص هذا الموضوع . [7] فهو ينطلق من المبدإ التالي : «الصواب أن لا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته» . [8] هكذا تتوفر ، إذن ، إمكانيتان

أ . ينظم الشاعر بيته وفق القافية التي يفكر فيها . ويذكر ابن رشيق أن هناك من يكتبون[9] لائحة «من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه» [10] ، وذلك بغية أن تكون

o

7. سنذكر قدامة بن جعفر حينما سنعالج القافية بوصفها عاملاً دلالياً. ويخصص العسكري فقرات قصيرة للقافية؛ انظر **الصناعتين**، ص. 139 و151 و450. ففي الفقرة الأولى يكرر خطاطة ابن طباطبا بنفس العبارات تقريباً. ويؤكد أن بعض القوافي تناسب بعض المعاني، وأن البعض الآخر لا يناسبها، الشيء الذي يشير إلى مسألة بديهية هي انتساب القافية إلى سلسلة الدلالية للبيت. إلا أن ذلك يقتضي أن المعنى هو الذي عليه أن يتكيف مع القافية، بما أن الصامت والمصوت الختاميين ثابتان غير متغيرين.
ان التوقف الذي لا مناص من الانتهاء إليه، وفي نفس الشروط، يمنع من الخروج من الحقل الدلالي الذي يحدده هذا التوقف، ولنعترف مع ذلك بأن هذا الاستنتاج، هو منطقي كليا، لم يبرزه العسكري بعد إلى النور وهو يريد أن يقول ببساطة بأنه بين الكلمات ـ القوافي المختلفة، تتكيف بعض الكلمات ـ القوافي تكيفا أفضل مع المعنى الذي يعبر عنه البيت.

8. **العمدة**، I، ص. 209 ـ 210.

9. نحن الذين نشدد على ذلك.

10. **العمدة**، I، ص. 211.

أمام أنظارهم «في حين العمل» (11). ويحدد عدد الكلمات-القوافي المتاحة عددَ تأليفها مع المعاني. وإذن، فإنه يجب على المرء أن يُؤَمن لا فقط إمكانية الاختيار، بل إمكانية تغيير الاختيار. ويضيف ابن رشيق: «ومنهم من ينصّب قافية بعينها لبيت بعينه من الشعر مثل أن تكون ثالثة أو رابعة أو نحو ذلك، لا يعدو بها ذلك الموضع إلا إذا انحل عنه نظم أبياته، وذلك عيب في الصنعة شديد، ونقص بيّن؛ لأنه-أعني الشاعر-يصير محصورا على شيء واحد بعينه، مضيقاً عليه، وداخلاً تحت حكم القافية». (12)

وبالفعل، فابن رشيق يوضح معطيات المشكلة، دون أن يقترح نظرية للإبداع، بل ودون أن يدفع بالتحليل إلى نهايته، إذ على المبدع أن يجد في لائحة الكلمات الكلمةَ التي ستغلق البيت بالقافية؛ وهذه اللائحة محدودة، وهو ما سنراه بعد بضع صفحات؛ وعليه فإنه لا يمكن أن يُحتفظ من الأبيات إلا بتلك التي يتوافق معناها مع لائحة الكلمات – القوافي. فهامش الحرية مختزل إلى حد كبير، بل وأكثر اختزالاً مما يعترف به ابن رشيق، لأن هيمنة القافية، ونأمل أن نبرهن على ذلك، لا تتأسس في الحالة الوحيدة التي نختار فيها رصد كلمة-قافية مَا لبيت مَا.

2. وتتماثل العملية الثانية مع العملية الأولى. هذه هي العملية التي كان ابن رشيق يستعملها: «أصنعُ القسم الأول على ما أريده، ثم ألتمسُ في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فأبْني عليه القسمَ الثاني: أفعل ذلك فيه كما يفعلُ مَنْ يبني البيتَ كلَّه على القافية». (13)

11. العمدة، I، ص. 211، لقد اعتقد الطرابلسي أنه قادر على ملاحظة أن «تنظيم المعاجم العربية القديمة حسب الحرف الأخير من جذر الكلمة كان يسهل عليهم، دون شك، صنع مثل هذه اللوائح» **La critique poètique des Arabes**، ص. 184؛ إلا أن الشعراء، في بداية القرن الثالث، لم يكونوا يتوفرون، بصدد المؤلفات المعجمية، إلا على كتاب **العين** للخليل بن أحمد الذي كان يوجد في خزانة الطاهريين، وعلى أعمال قطرب، ومحمد بن أحمد المنتصر، التي يجب أن تضيف إليها الأبحاث التي قام بها اللغويون، وكان موضوعها هو جرد المجالات الخاصة للمعجم. ويبدو بحق أن صناعة المعجم لم تتبنَّ تصنيف الجذور القائم على الأصل الأخير إلا في القرن الرابع مع إسحاق الفارابي في **ديوان الأدب**، ثم مع حفيده إسماعيل الجوهري في **تاج اللغة وصحاح العربية**، انظر EI2I, I، ص. 508 و III، ص. 888، المادتين المتعلقتين بالجوهري وابن منظور. وعلى العكس من ذلك، فإن **تهذيب اللغة** للأزهري (282 هـ-370هـ) EI2، I، ص. 845، يحتفظ بالأبجدية الصوتية التي تصورها الخليل. ونتيجة ذلك هي أن شعراء المرحلة التي ندرسها لم يكونوا يتوفرون على معاجم للقوافي؛ ومن جهة أخرى، فإن ابن رشيق لم يشر أبدا إلى استعمالها.

12. العمدة، I، ص. 210.

13. العمدة، I، ص. 210.

ويؤكد أنه لا يواجه إلا بعض الصعوبات النادرة ليشتغل وفق هذا المنوال. وسيكون علينا أن نرى ما إذا كانت هذه الطريقة في العمل تؤسس أو لا تؤسس نمطاً إبداعياً مختلفاً.

ويعيد ابن خلدون، من جهته، نفس الخطاطة تقريبا بقوله: «وليكُنْ بناءُ البيت على القافية من أول صوْغه ونسْجه يَضعها، ويبني الكلام عليها إلى آخره، لأنه إن غفَل عن بناء البيت على القافية صعُب عليه وضعُها في محلها، فربما تجيء نافرةً قلقَةً». [14] وبعبارةٍ أخرى، فإن دور القافية حاسم. وعليه، فمن المناسب وصفه بأكبر ما يمكن من الدقة.

2. الفعلُ الإلْزاميُّ للقَافيّة

إلزامٌ ذو طبيعة مُعْجَمِيّة

تتحكم وسائل المعجم في الإبداع تحكُّماً مهيمناً. وكملاحظة بديهية، نذكر أن عدد الكلمات المختتمة بجذْر مُخْتار يشير إلى عدد القوافي الممكنة. وإذن، فالشاعر يشرع في تجنب الصوامت الختامية للروي التي لا توجد إلا في ألفاظ نادرة جداً. ومن شأن الطرفة التالية أن تبرهن على أن المبدعين الطموحين فقط هم الذين يقبلون مواجهة هذا النوع من الإنجاز. ذلك أن ابن البحتري حينما رأى أباه يشرع في قطعة طائية [15] اندهش لهذا الاختيار الصعب وسمع أباه يجيب: «إن الكلام في القوافي السهلة أطبع وأمكن، إلا أن الحاذق لا يقول إلا جيدا في أي شيء أخذ، ولأي قافية ارتكب». [16]

غير أن الاحصائيات تبرهن على أن بعض الحروف الجذرية تفرض نفسها. وتشير الجداول التالية إلى تواتر ظهور حروف أصول ختامية ونسبة القصائد التي تستعملها:

14. المقدمة، ج 2، ص. 745.
ونلاحظ أن المؤلف يستعمل مصطلحات حرفية عن قصد.

15. يتعلق الأمر بالقصيدة رقم 496، الديوان، II، ص. 1229 وما يليها، 34 بيتا.

16. أخبار البحتري، رقم 69، ص. 121 ـ 122.

القافية	عدد القصائد	النسبة
البائية	72	٪17
الميمية	63	٪15
الرائية	58	٪14
الدالية	58	٪14
اللامية	48	٪11
النونية	29	٪7
المجموع	328	٪78

الجدول 1 : نتاج أبي تمام

القافية	عدد القصائد	النسبة	عدد الأبيات
الدالية	133	٪14	2 433
اللامية	120	٪13	2 194
البائية	114	٪12	2093
الرائية	113	٪12	2011
النونية	100	٪11	1701
الميمية	62	٪6,5	1382
المجموع	642	٪68,5	11 814

الجدول 2 : استطلاع يتعلق بـ 3/4 من نتاج البحتري

o

تعتبر هذه النسبة دالة . وهي مؤكدة حتى في المنتخبات التي يمكن لتصورها أن يحول دون أية رقابة جادة[17] . غير أن **الحماسة** لأبي تمام وكتاب **الشعر والشعراء** لابن قتيبة يكشفان عن هيمنة الحروف الستة المتحدث عنها، في ترتيب تواتري متماثل، فيما يكشف عنها

17. إن الجداول التالية تقدم مع ذلك على سبيل الايضاح، وذلك من أجل إبراز كون نظام كمي يتأكَّدُ منه، إلا أنه ليس من الممكن حساب نسبة دالة انطلاقا من منتخبات ما.

كتاب **الأغاني** الضخم في تصنيف معدل إلى حدها :

القافية	الحماسة	كتاب الشعر
الرائية	145	260
اللامية	137	237
الدالية	116	165
الميمية	108	165
البائية	82	152
النونية	55	121
	683 قطعة /881	

الجدول 3

القافية	الأغاني
الرائية	1602
اللامية	1342
البائية	1132
الميمية	1065
الدالية	1052
النونية	889

الجدول 4

وعليه، فإننا نتوفر على سُلَّم من الإمكانات يشكلها تنوع التأليفات الصرفية التي تقبلها اللغة . إلا أن عددها ليس عدداً غير محصور . فالتبريزي يؤكد أنه «إذا عمل غيرُه قصيدة على اللام، جاء بقواف قد جاء بها امرؤ القيس» في معلقته [18] ، الشيء الذي يعد خطأ . [19] وفي كل الأحوال ، فإنه من السهل القيام بإحصاء دقيق للكلمات ـ القوافي المستعملة . وقد خضع

18. **الديوان**، رقم 372، III، ص. 356، شرح البيت الخامس.
19. كان بمقدور التبريزي ان ينظر عن قرب إلى قوافي القصيدة نفسها التي يشرحها.

طول القصائد لمحدودية المعجم هاته. فالتمكن من اللغة يلعب، إذن، دوراً محدداً.

لا نعتقد أن الشعراء، في هذا القرن الثالث، قد لجأوا إلى وثائق [20]. لقد استطاعوا القيام بذلك في حالة القصائد المدحية الطويلة، أو حينما كانوا يرغبون في أن يُضَمِّنُوا أبياتهم ألفاظاً نادرة. إلا أنه يجب، بالأخص، ذكر التكوين الذي تلقاه كل واحد منهم. فقد نشأت الأغلبية منهم في أوساط متاخمة للبادية، مثل أبي تمام ودعبل والبحتري، ولهم معرفة معمقة باللغة. ومن جهة أخرى، فإن ذاكرتهم مليئة بإنتاجات مَنْ سبقهم من الشعراء. إنهم يتوفرون، إذن، على مجموعة من الألفاظ قابلة لأن تكون كلمات ـ قوافي، أي على مجموعة من الألفاظ مدمجة في السلسلة الصوتية ـ الدلالية للبيت. وهم يعرفون كيف استعملت هذه الكلمات، ويعرفون ماهي المعاني التي تسعفها بسهولة، وما هي التغيرات التي بإمكانها المساهمة فيها. ومن هنا تنشأ مسألة الاقتراض كلها التي نعرف أهميتها بالنسبة للنقد. فالتأليفات الدلالية التي تؤول إلى القافية متقاربة من بعضها البعض؛ وينتهي بها الأمر إلى أن تتقاطع، وهنا يقاس الإبداع بتنوعات لطيفة جداً.

الالتزامُ التركيبيُّ : نحويةُ القافيّة

ليست القافية موجودة فحسب، وليست موحدة فقط، بل إنها مُعْرَبَة. فإلى جانب التماثل الصامتي الذي يعد إلزامياً بسبب المتطلب القاضي بتكرار حرف من الحروف الأصول، وأحياناً بتكرار حرفين منها، يضاف تماثل الإعراب الذي يسند إلى الكلمة ـ القافية موقعاً في التنظيم التركيبي للبيت. وباعتبار القافية الدلالة النهائية، فهي تسند إلى المركب وظيفة على الشاعر أن يراعيها مراعاة شديدة من بداية البيت حتى نهايته.

ويسمح هذا الجدول الإحصائي بتكوين فكرة أولية عن وضعية القافية :

علامات الإعراب	أبو تمام		البحتري		الأغاني	
ياء المد	167	٪51	347	٪55	3193	٪46
واو المد	107	٪32,5	173	٪27,5	2096	٪29,5
ألف المد	48	٪14,5	94	٪14,5	1443	٪20
السكون	6	٪2	19	٪3	350	٪4,5
	328 قطعة		633 قطعة		7082 قطعة	

الجدول 5 : إحصاء مقتصر على الحروف الستة الغالبة التي كانت موضوع الجداول السابقة

20. انظر أعلاه الهامش 11.

ويتم التأكد من النسب من أثر إلى آخر، بل إن منتخبات أبي الفرج الأصفهاني تستعيد تواترات مهيمنة. إن كون العلامتين الإعرابيتين (ياء المد وألف المد) تحتلان بين 65٪ و 75٪ من المجموع، يسمح لنا بالقيام بملاحظة ذات طبيعة عامة. فالبناء التقليدي للجملة التي تنتهي بمركبات اسمية لفضلات يظل بناءً مُتبعاً. بل إن ظهور العلامة الإعرابية (واو المد في نهاية البيت) ليس من شأنه أن ينقض هذه الملاحظة. وتؤدي الكثير من الصيغ التعبيرية إلى نقل المركب الفاعل إلى نهاية جملة ما. ومن جهة أخرى، فإن الكلمة - القافية التي تحتوي على واو المد تكون في الغالب فعلا يعيد المعنى من جديد في حشو ختامي ليدققه أو ليكرره لا غيْر.

يبدو، إذن، أنه من المسلّم به ألا تختلف أسلوبية الشعر عن أسلوبية النثر. ذلك أن الشاعر لا يفكر في خلخلة خطاطات اللغة، ولا يفكر في اقتراح سنن جديد للكتابة. فاستقرار الجمالية تناظره نزعة قدامة مفرطة في التنظيم اللفظي. وقد كان الشعر لقرون، وهو المادة الأساسية التي استخدمت لتشكيل متن قواعد اللغة، المكانَ المفضل لوجود هذه القواعد. إن الشعر -وهو يتحرك في إطار مَا هُوَ مفهوم، يعيد تشكيل العلاقات المنطقية التي يقوم فيها الواقعي. ومن الأكيد أن الحدود الضيقة للبيت واللجوء إلى اقترانات فظة يمكنهما أن يؤديا إلى بضع اختلالات في هذا المجال. إلا أن ذلك يعد في نهاية التحليل نادرا، وسنندهش للعدد الهائل من القصائد التي لا يتميز خطابها عن خطاب النثر في أي شيء.

البحثُ عنْ إلْزام : القَافيةُ المقولية

يبدو أن الشاعر يعزز أيضا الفعل الإلزامي للقافية باختياره للكلمات التي لها نفس البنية الصرفية وتحيل، بالتالي، على نفس المقولة الدلالية. والحقيقة أن الشاعر يسهل على نفسه الأمور. [21] إنه يتصيد الوحدات الاستبدالية الوافرة، فيظل في مأمن عن مواجهة الكثير من صعوبات البحث. ومن جهة أخرى، تَبرز قافيته بروزاً خاصاً وتُعزز توازي الأبيات كما تُبيّن ذلك بما يكفي الأمثلةُ التي درسناها.

ففي القصيدة رقم 3 لأبي تمام [22]، تتوزع الكلمات - القوافي على الشكل التالي : 55 اسماً في صيغة المفرد أو الجمع ؛ و 7 أسماء فواعل ومفاعل ؛ و 4 صفات، 5 أفعال مجزومة بلم. وتكون الأسماء والصفات من النمط : فُعُل و فُعَل و فَعل و فعَل. ويمتزج نظام التنوعات المصوتية بنظام التناوبات الصامتية : (ر / ب) في الحرف الأصلي الثاني والثالث أو في

21. سيفهم المنظرون الفرنسيون ذلك، بشكل متأخر، هم سيحظرون القوافي النحوية.

22. الديوان، I، ص. 40 - 74، البسيط، - بي

الحرف الأول والحرف الثالث الذي نجده يتكرر 16 مرة [23] ، ويتكرر التناوب (ط/ب) 5 مرات [24] . ولنضف إلى ذلك الحروف الأصول المتماثلة التي لا تخالف بينها سوى أشكالها المصوتية [25] وهذه الكلمات تنسج فيما بينها علاقات صوتية وثيقة وتبقى على امتداد القصيدة في تماثل ملحوظ . إن عدداً قليلاً من الحروف يَتعاقب ويَتبادل المواقع بينها ويَتحلق في تأليفات متقاربة تفضي كلها إلى نفس النقطة ، حاملة بين طياتها دلالة جديدة .

وتعتبر القصيدة رقم 15 [26] أيضا مثيرة إلى حد كبير ، بفضل استعمال صيغ منتهى الجموع : فواعل (10 أبيات)، وفعائل (7 أبيات)، بينما يتكرر المفرد فاعل عشر مرات . وتعزز القرابةُ بين الحروف الأصول الورودَ المطردَ للوحدات الاستبدالية المميزة أيضا كما تتوج الوفرةُ الصَوتية العظيمة لصيغ منتهى الجموع البيتَ بشكل بهيج . إلا أن فعل القافية لا يقتصر على هذا النوع من الآثار ، فلا يزال ينقص الكثير ، مثلما سندقق ذلك . ولنسجل الآن هذه الإرادة في ربط القافية بنمط صرفي أول . وتخلق هذه الوسيلة الجامعة سلسلة عمودية ، وهي بالتالي تخلق عنصراً من بنية القصيدة ، في نفس الوقت الذي ترفع فيه من قيمة الكلمة الأخيرة في القول .

وقد اختار بكر بن النطاح من جهته كنهاية ألفَ المدّ والتَّاء المكسورة ، وهي علامة المؤنث في الجمع المؤنث السالم ، المستعملة 72 مرة في قصيدة من 90 بيتا [27] . ولم يسمح لنفسه فيها إلا بأربعة مزدوجات ، وبفواصل معقولة جداً . [28] إن الأمر يتعلق برقص حقيقي للحروف ، وهو يبرز ظهورَ الجمع : ففي 56 من الكلمات - القوافي الأولى تتكرر الراء 17 مرة في المقطع ما قبل الأخير ، وتتكرر 9 مرات في المقطع قبل ما قبل الأخير ؛ ويستعيد حرف أصلي ثالث ضعيف الحياة بتكراره 12 مرة وبترتيبه في مجموعات [29] وذلك بإدماجه في الوزن المختار . فيكون انتباه القارئ ، من بداية القطعة إلى نهايتها ، مشدوداً إلى هذه الصورة التي تتكرر وتتماثل مع نفسها من عدة جوانب مختلفة ، بوصفها «تلوينات أو تنوعات موضوع واحد» . [30]

23. الأبيات 2 ـ 5 ـ 6 ـ 16 ـ 20 ـ 21 ـ 22 ـ 32 ـ 33 ـ 37 ـ 45 ـ 50 ـ 56 ـ 57 ـ 62 ـ 71.
24. الأبيات 9 ـ 11 ـ 49 ـ 58 ـ 60.
25. الأبيات 16 ـ 20 ـ 47 ـ 71.
26. **الديوان**، I، ص. 198 وما يليها، 45 بيتا، الطويل، - بي.
27. مذكورة في **طبقات الشعراء المحدثين**. ص. 220 ـ 226. الطويل.
28. الأبيات 11 80 ؛ 45 52 ؛ 50 69 ، 56 89.
29. الأبيات 9 ـ 11 ـ 12 ـ 19 ـ 20 ـ 22 ـ 24 ـ 25 ـ 66 ـ 67 ـ 73 ـ 74.
30. تعبير اخذه گرامون من ش. كونت، **Le vers français**، ص. 367.

ويتوفر الشاعر كذلك على تآليفات معقدة جداً. فالقصيدة رقم 34 لأبي تمام [31] تكشف عن المجموعات التالية: الجمع فواعل: 6 مرات؛ الجمع فعائل: 8 مرات؛ جمع الكلمات الرباعية: 5 مرات؛ الوزن فاعل: 20 مرة [32]. ويجب أن نضيف إلى ذلك حضور الضمير المتصل «هَا» التَّملُّكيّ. وإذن، فإن أربعة عناصر تساهم في تحديد فردانية القافية: صامت ختامي بوصفه روياً، وعلامة إعرابية، ووحدة استبدالية صرفية تحيل على مقولة دلالية، وأداة ربط دلالية تربط القافية ربطاً وثيقاً ببيتها، إن هي لم تربطها بجزء تام من القصيدة.

وذلك لأن الضمير الشخصي الملحق باسم أو بفعل يوفر وسائل استعملها الشعراء بوفرة. ولنلاحظْ أنه يضاف إلى القافية ولا يمكنه أن يشكلها بمفرده. غير أنه يدعمها على المستوى الصوتي، ويربطها بمركب له موقع في القول أو يربطها بمركب مقدر. وهكذا يمكن للعلاقة القائمة أن تمارس فعلها داخل مجموعة محصورة أو يمكنها، على العكس من ذلك، أن تلحق بجزء مهم من الخطاب. ويمكن للنسيب، ووصف مدينة، والمدح، ألا يذكر بغرض القصيدة إلا مرة واحدة. وتناط بالضمير المتصل مهمة التذكير به. إن تعدد ظهوره يُشَغِّلُه، إذن، بوصفه منبهاً مضيئاً تعيد علامته، بدون انقطاع، الانتباهَ إلى الموضوع المطروق. وهكذا تلتحم 7 أبيات من النسيب باللاحقة «هَا» في قصيدة البحتري هذه: [33]

4. وقد كنتَ أرْجو وصْلَهَا قَبْلَ هَجْرِهَا فَقَدْ بَانَ مِنِّي هَجْرُهَا وَوِصَالُهَا

ويبدأ مدح المتوكل في البيت 8 بوصف سامراء، ويحيل الضمير «ها» الذي يقطِّع البيت على العاصمة الخليفية:

8. زهَتْ سرَّ مَنْ رَا بالخليفةِ جعفرٍ وعادَ إليْهَا حُسْنُهَا وجَمَالُهَا
9. صفَا جوُّها لَمَّا أتاهَا وَكَشَّفَتْ ضَبابَتُهَا عنْهَا وهبَّتْ شَمالُهَا

وحتى عندما يحيل الضمير في حالة مَا على موضوع جديد، فإن النزوع إلى إعادة ربطه بالإحالة المهيمنة يظل ثابتاً. ومن شأن جرسٍ محمّل بدلالة ما أن يمارس فعله التوحيدي، وهو

31. **الديوان**، I، ص. 344 وما يليها، 41 بيتا من البسيط - حي.
32. فمن الفئات التي تشمل الأبيات من 17 الى 20، ومن 23 الى 25؛ ومن 28 إلى 30؛ ومن 37 إلى 39؛ استعمل جذران في صيغة الجمع والمفرد: الأبيات 17 ـ 40، و 27 ـ 30.
33. **الديوان**، رقم 636، III، ص. 1630 وما يليها.

يعزز الفعل التوحيدي لوسائل الربط التي تحدثنا عنها أعلاه باقتضاب.[34]

ويمكن للشاعر، أخيراً، أن يلجأ إلى قواف مشكلة من أفعال. ومن شأن قصيدة لأبي تمام أن تسمح لنا بإصدار حكم حول نتائج هذا الاختيار. ويتعلق الأمر بالقصيدة المادحة رقم 27 [35] حيث ينتهي 39 بيتاً من بين 44 بيتاً بفعْل، في صيغة الغائب المؤنث المفرد. ويترك ذلك صدى ملحوظاً على بنية البيت بفضل الوفرة التي لا نظير لها للمركبات الفعلية التي تترتب عنها:

أبيات بلا فعل	1 :
أبيات ذات فعل واحد	3 :
أبيات ذات فعلين	12 :
أبيات ذات 3 أفعال	23 :
أبيات ذات 4 أفعال	4 :
أبيات ذات 6 أفعال	1 :

ومن جهة أخرى نلاحظ أن الفعل - القافية يُمَهِّدُ له أربعةً وعشرين مرة، أي بنسبة تفوق أكثر من بيت على بيتين، بواسطة حرفي عطف هما الواو والفاء اللذان يلحمان المجموعة التركيبية التي يمددها الفعل - القافية. وإذن، فهذا الحشو يتطلب اختيار معنىً يسمح به ويستدعيه. وشيئاً فشيئاً، تصبح الوسيلة جامعة، وينزع فضاء البيت إلى أن يجزأ إلى متوالية من المركبات الفعلية التي تتجاور. إلا أن أبا تمام يعرف كذلك كيف يدمجها في علاقة تبعية، مستعملاً إلى أقصى حد الزوج الجملة الرئيسية / الجملة التابعة الظرفية أو الشرطية، باستعمال «إذا» أو «إذا ما» في خمسة عشر بيتا، أو استعمال «لَمَّا» في بيتين آخرين. وهنا يتعزز التجانس الصوتي بفعل اختيار مسار الضمائر - والأفعال تكون في صيغة الماضي - وبفعل أنماط إدماج الكلمة - القافية في البيت. وإذا فكرنا في عدد الوحدات الاستبدالية النحوية، وفي صرامتها، فإننا سنكوّن فكرة عن التأليفات التي تتوفر للشاعر الذي يواجه مشكلة البحث عن قافية موحدة.

34. قد تستحق وظيفة الضمائر المتصلة تحليلا خاصا، ويوفر أي ديوان مادة مهمة: فنحيل مثلا على **ديوان البحتري** حيث توفر ثلاثون قصيدة حقلا للملاحظة هائلا، أو نحيل على **ديوان علي بن الجهم**. ونذكّر بأننا نعالج هنا عملية الإبداع، وبأن هدفنا ليس إذن القيام بدراسة شمولية لوقائع اللغة. وهذا لا يمنع من أننا نحس، بحسرة على غياب تحليلات معمقة في هذا المجال. إن الشعرية العربية لا يمكنها أن تتحدد إلا انطلاقا من وصف بنيات اللغة وإوالياتها الداخلية.

35. **الديوان**، I، ص. 299 وما يليها، الطويل، - تي.

II. القَافِية بوصفهَا عاملاً صوتياً ـ دلالياً

1 . الائتلافُ أو علاقةُ التّلاَحُم عند قُدامة بن جعْفَر

نستشف الدور الذي تلعبه القافية في عملية الإبداع . فباعتبارها هيْكلاً ثابتاً في القصيدة وحاملةً لدلالة، فهي موجودة على كل مستويات بنية ما . وإذن، فمن المسلم به أنها ليست مجرد حلْية صوتية للبيت . فلقد سبق أن رأى فيها توماَتشيفسكي، منذ مدة طويلة، «عاملا منظماً الوزن» (36) . وقد كتب جان كوهن، بدوره ، معتمدا في ذلك على تحليلات رومان ياكوبسون قائلا : «الحقيقة أن القافية ليست أداة ووسيلة خاضعة لشئ آخر إنها عامل مستقل، ومُحَسِّن يضاف إلى محسنات أخرى. إن وظيفتها كباقي المحسنات الأخرى إلا إذا ربطناها بالمعنى» (37)

وبالفعل، فإن هذه الملاحظة مماثلة لتلك التي قدمناها ؛ لكن إلى أي حد تسمح لنا بحل المشكلة الأساسية المطروحة، وهي كيف تتموقع القافية في البيت، وكيف تمارس فيه فعلها؟ وهل لاستقلالها ما يسنده ؟ وبعبارة أخرى، ما الذي يسمح لنا بقول إن القافية تتحكم في متوالية من العمليات تعتبر القافية نقطة انطلاقها ؟

من الضروري هنا أن نلجأ إلى أطروحات مُنظّر عربي ؛ فهي تسمح لنا بأن نبقي النقاشَ قريباً من الواقع الموضوعي، وتسمح لنا بتوجيه انتباهنا إلى الأحكام التي عبرتْ عنها حساسية العصر . فمن الأكيد أن فهم واقعة أدبية ليس امتيازاً مقصوراً على أي عصر من العصور، إلا أنه يمكننا، من خلال نصوص النقاد القدماء، أن ندرك ما كان عليه تفكير الشعراء أنفسهم.

لقد اقترح قدامة بن جعفر، وهو رجلُ منْطق، تعريفاً للشعر (38)، ثم وظف بصفة منتظمة عناصره المختلفة. فقد كتب : «ولما كان كلَ مجْتَمع وكل مؤلّف من أمور، فالأمور تؤلف منْ بعضها مع بعض يزيدُ عددها فيه وينقص على حسب كثرة الأمور وقلّتها، وجب أن يكونَ الشعر أيضاً لما كان مجتمعاً من أسباب أن تكون أقسام تأليف هذه الأسباب بعضها إلى بعض جارياً هذا المجرى» (39)

36. Théorie de la littérature 159 . 160 ,sur le vers, p.، مقال مؤرخ بـ 1922.
37. Jean Cohen, Structure du langage poétique, p 78.
38. نقد الشعر، ص. 6.
39. نقد الشعر، ص. 7 ـ 8.

وهكذا يميز بين أربعة أمور : الكلمة - أي الدال (اللفظ) - والمعنى والوزن والقافية .

ويؤكد بخصوص القافية : «ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأُخرى ائتلافاً ، إلا أني نظرتُ فيها فوجدتها من جهة مَا أنها تدل على معنًى لذلك المعنى الذي تدلُّ عليه ائتلافاً مع سائر البيْت» .(40)

ومن هنا يفرض الاستنتاج التالي نفسه : تقع الكلمة - القافية في الوقف أي مقطع البيت . غير أن هذا الوضع ليس وضعها من حيث طبيعتها ، فهو ليس سمة أو صفة (41) ملازمة لها . فلا وجود لفئة «قافية» يشكلها صنف معطى من الكلمات . ونتيجة لذلك ، لا يجب تناولها بوصفها قافية ، بل بوصفها دالا مُدْمَجاً في السلسلة الدلالية للبيت .

إن جدول العلاقات التي كشف عنها قدامة يمكن وضعه على الشكل التالي :

دال ⟵⟶ مدلول

دال ⟵⟶ وزن

مدلول ⟵⟶ وزن

فالقافية ، بوصفها دالاً مُدْمَجاً في معنًى ما ، لا يمكنها أن تدرس إلاَّ في علاقتها مع المدلول ؛ وما يلفت النظر هو أن جان كوهن الذي نظر في الأمر بمنطق بنيوي - وهو ما كان يجهله قدامة - قد توصل إلى استنتاجات تتشابه إلى حد كبير مع استنتاجات قدامة ، وهي استنتاجات تتصل بالشعر الفرنسي كتب بشأنها : «تتحدد القافية في علاقتها مع المدلول . وهذه العلاقة إما أن تكون موجبَةً أو سالبَةً ، غير أنها ، في كل الأحوال ، علاقة داخلية ومشكلة للوسيلة ، وداخل هذه العلاقة يجب أن تدرس القافية»(42) ، ثم يقول في مكان آخر : «ليست القافية هي التي تحدد نهايَةَ البيت ، بل إن نهاية البيت هي التي تحدد القافية . فالقافية بمفردها ليست عاجزةً فقط عن ختْم بيت ما ، بل إنها لا تُدرَك كذلك إذا لم يقع عليها نبرٌ مَا . وقد نضيف أنها لا تدركُ كذلك إذا لم تعقبها وقفة» .(43)

ويجب أن نحذر ، على وجه الخصوص ، من أن نماثل بين الإجراءين : إجراء يستهدف إبراز وظيفة وبنية ؛ فيما يسعى الإجراء الآخر ، انطلاقاً من استدلال المنطق الخالص ، إلى اختزال دور القافية إلى دور صريفة مَا في البيت . إلا أن للإبداع منطقه الخاص

40. نقد الشعر، ص. 8.

41. نقد الشعر، ص. 8.

42. Jean Cohen, **Structure du langage poètique**, p. 32. وهو استنتاج مستوحى من تحليلات ياكوبسون.

43. نفسه، ص. 78.

الذي يبدو واضحا أن قدامة لم يأخذه بعين الاعتبار. غير أن هناك في الشعر العربي، وعلى نفس المنوال، معطيات لا ينبغي تجاهلها.

إن الشاعر يختار قافية موحدة بوصفها عنصراً ثابتاً في القصيدة كلها. وإذا انعدمت في اللغة، كما لاحظ ذلك قدامة، كلمات مكرسة لأن تكون مجرد قواف، فإن الاختيار الأولي لسجع ختامي يشير بشكل مباشر إلى كل التأليفات الصرفية التي تكرر ذلك السجع وتحل محلّ القافية. فخلال نظم قصيدة لامية، مثلا، تعتبر كل كلمة تختتم بهذا الحرف الأصيلي قافية محتملة. وفي نسق معطى، يتعلق الأمر بفئة حقاً. وتتضح المسألة أكثر أيضاً حينما يتعلق الاختيار بوحدة استبدالية صرفية - دلالية. فالكلمة - القافية ليست دالا مستعملاً في قول، بل هي دال متميز يفرض نفسه على قول في طور الصياغة، إذ تجري كل التشغيلات انطلاقاً من فرضية العمل هذه، وهو ما نأمل توضيحه في خطاطات الإبداع التي سنضعها.

وعلى العموم، فإن زيتُور *Zumthor*، الذي يشتغل حول اللغات الرومانية في القرن الثالث عشر، هو الذي يقترح علينا التعريف الذي يتلاءم تلاؤماً جيّداً مع الشعر العربي عندما يقول إن الكلمة -القافية «تتمتع بوجود مزدوج: فهي توجد على المستوى المعجمي (بفضل معناها وشكلها، بما في ذلك إيقاعها وتناغمها الخاصان)؛ وتوجد على مستوى تناسبات التجانسات الصوتية في القصيدة. انها جزء من نسقين يتكاملان فيها. ويتقاطع هذان المستويان البنيويان المشكِّلاَن للقصيدة في الكلمة - القافية ويولدان الكثافة التعبيرية للأثر». (44)

ضمن هذا المنظور المزدوج، إذن، سنحلل القافية، علماً بأن التمييز بين الفعل الصوتي والوظيفة الدلالية تمييز إجرائي. ففي العصر الذي ندرسه، يلجأ الشعراء الذين لا يتصورون التخلص من نسق ما، إلى استنفاد وسائله وإجهاد حدوده. ومرة أخرى، فإن أبا تمام يتزعم هذا المشروع وينجزه، مؤسِّساً بذلك هيمنةَ الإفراط في الصنعة.

44 p.Langue et techniques poétiques 113 . 114

2. القافيةُ الوسَطيّةُ: المرحلةُ الأُولى للاكْتِسَاح

تتحقق الوقفة العروضية بالضرورة، في الشعر العربي، في نهاية الشطر. وتحصل في الغالب الأعم، حتى داخل الكلمة. ومهما قيل (45)، فلا وجود لأية قاعدة تفرض احترام الوقفة الدلالية. ويؤكد ذلك بدون عناء أي ديوان وأية رقعة مقفاة. ولا يمنع هذا إعجابنا، في القرن الثالث، بالجمع بين شطرين مستقلين. فقد كتب ثعلب: «والأبياتُ الغرّ واحدها أغرّ، وهو: ما نَجَم من صدر البيت بتمام معناه، دون عجزه، وكان لو طُرِحَ آخرُه لأغْنَى أوّله بوضوح دلالته». (46)

لقدَ صدر هذا الحكم عن نحوي مهمٍّ، ولا ينبغي نسيان ذلك، وهو حكم يقضي باختزال الصيغ وباستقلال المعاني، وبالجملة فهو يقضي بما اتفق على تسميته بالإيجاز. إن بنية صارمة ومُؤَمّنَةً لتقسيم متساو تعزز الإيقاع وتجعل القاسمة المركزية تلعب دور وقفة ختامية حقيقية، ومع ذلك فالبحث عن أجزاء قصيرة ليس مميزاً للشعر ويوجد عند الناثرين.

والحقيقة أن التصريع وحده هو المستعمل استعمالاً مألوفاً، إذ الأمر يتعلق باستعمال قافية وسطية في البيت الأول من القصيدة. وهذا المحسّن لم يكن يذكَر إلاَّ نادراً، بحيث قدّم عنه ابن أبي الإصبع كشفاً بيانياً واضحاً للغاية. (47) وقد حاول هذا المنظّر، المتأخر إلاَّ أنه منظّر مهمٌّ، (48) تبريرَ هذا الاستعمال.

45. وبالفعل، فإن الطرابلسي، في **La critique poétique des Arabes** ص. 173، يؤكد أن: «النقاد يحظرون المعاظلة في الشطر الأول، خاصة في الأبيات ذات التصريع حيث يتقافى الشطران معاً»، ويعتقد أن بإمكانه أن يضيف: «حتى في الأبيات المعفاة من التصريع، وربما من أجل إبراز القاسمة التقليدية، فإنه يبدو أن النقاد لم يستحسنوا استحسانا كبيرا المعاظلة في الشطر الأول»، نفسه، ص. 174. إن نصوص ثعلب والعسكري التي يحيل عليها الطرابلسي لا تعبر عن أي إنكار ولا تنفي على وجه الإطلاق الاستمرارية الدلالية للبيت: وسنحلل هنا هذه النصوص.

46. **قواعد الشعر**، ص. 67 - 68. ويسمى هذه الأبيات مصلَّية لا مُعدَّلة كما كتب الطرابلسي، **La critique poétique des Arabes**، ص. 174: وذلك حينما يقول، ص. 63: «الشعر ما اعتدل شطراه»، وهو يشير بذلك إلى التوازن العروضي لشطري البيت ولا يشير إلى غير ذلك.

47. **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر**، ص. 305 - 307، مع هامش بيبليوغرافي: يميز ابن أبي الإصبع بحذق تصريعا عروضيا يقيم استواء الشطرين من وجهة نظر الوزن، ومن وجهة نظر البناء التركيبي للقافية، وتصريعا بديعيا، منحصرا في التماثل الصوتي للقافية. وإذن فالقافية إما أنها ستكتمل تماثلا بنائياً تاماً، وإما أنها تندرج في محسن صوتي ختامي. هكذا يقيس ابن أبي الأصبع الامتداد الأقصى لوسيلة ما. ويقترح تنوعات أخرى من التصريع - دون أن يسند إليها مع ذلك كبير اهتمام - وقف ضدها التبريزي الذي رفض التعبير الذي وضعه بعض المنظرين بين التصريع والتقفية: انظر أبا تمام، **الديوان**، **II**، ص. 322 - 323.

48. بالنظر في مجموع أعمال سابقيه، قد استطاع بالفعل أن يعمل على إعادة ترتيب جرد المجازات وتحليلها. إن الطبعة الجيدة لهذا المؤلف تسهل الأبحاث بشكل كبير.

إن الأمر يتعلق، بادئ ذي بدء، بإثارة انتباه المستمع إلى القافية التي وقع عليها الاختيار. وقد يُعْلَنُ ببراعة أقوى، خلال القصيدة، عن تغير الغرض. ويناسب ظهور سجع وسطي بدايةَ متوالية جديدة. فأن يكون الخروج مؤمنا أو غير مؤمن، فإن شيئا يشبه الرنين يُعْلِمُ بالانتقال إلى ضرب مختلف.

وقد نميل إلى إيلاء هذه الوسيلة أهمية إذا أمكننا ملاحظة أنها كانت وسيلة مألوفة. يحتجُّ ابن أبي الإصبع بامرئ القيس (49)، إلا أن معلقة هذا الشاعر قلما توفر حججاً لصالح هذه النظرية، (50) وتعد معلقة زهير دونها، وإذا كان لبيد يكرر الضمير المتصل «ها» عدة مرات(51) فلا صلة لذلك بتغيير الغرض.

وفي القرن الثالث، لم يكن هناك أي داع للجوء إلى القافية الداخلية للإشارة إلى طور جديد (52)، فالشعراء يحترمون عن طواعية قاعدة التصريع. وقد التزم أبو تمام بها حتى في القطع القصيرة التي ليست قاعدة التصريع ضرورية فيها (53)؛ ويخضع البحتري لها في استثناءات قليلة (54)؛ أما علي بن الجهم فقد كان غير مكترث بها، حتى في القصائد الطويلة(55).

ومن المهم، على وجه الخصوص، ملاحظة أن القصيدة قد بقيت متمردة إلى حد ما على تعدد القوافي الوسطية. ومن الأكيد العثور على أمثلة عند ديك الجن(56)، وأبي تمام(57)

49. **تحرير التحبير في صناعة الشعر** والنثر، ص. 307.

50. تشير القافية الداخلية، في البيتين 19 و20، إلى جواب للحوار، وتشير في البيت 46 إلى مناداة، لا غير.

51. ثمانية عشر مرة في معلقته.

52. لقد قام به البحتري مع ذلك في قصيدة مهداة إلى الفتح بن خاقان، انظر **الديوان**، رقم 693، III، ص. 1810 وما يليها، الخفيف، مع قافية داخلية في الأبيات 1 ـ 7 ـ 11؛ وقد احترمت الطاعة أجزاء القصيدة وأشارت إليها.

53. يؤكد فروخ، في كتابه **أبو تمام**، أن هذا الشاعر لم يُلْغِ التصريع إلا في قصيدة واحدة؛ ويتعلق الأمر بالقطعة رقم 22، **الديوان**، I، ص 282 وما يليها، الوافر، وبالفعل فهو يهمله في قصائد أخرى: رقم 66، II، ص. 161، 15 بيتا؛ رقم 93، II، ص. 341، 10 أبيات الخ...

54. **الديوان**، رقم 725، III، ص. 1884 وما يليها على سبيل المثال.

55 **الديوان**، رقم 2، ص. 13 وما يليها؛ رقم 9 ص. 28 وما يليها؛ رقم 10، ص. 32 وما يليها؛ رقم 13، ص. 37 وما يليها؛ رقم 14، ص. 41 وما يليها؛ رقم 15، ص. 48 ومايليها؛ رقم 24، ص. 77 وما يليها، الخ. ولنشر\ عرضا، إلى ان ابن ابي الإصبع يعتبر أن التصريع، وهو وسيلة طبيعية ويحدها القدماء، ليس سوى صنعة عند المحدثين، **تحرير التحبير**، ص. 307؛ الا أننا لا نرى جيدا ما الذي سمح له بإطلاق هذا الحكم. فالمشكلة، في القصيدة، ليست نفس المشكلة: فالشاعر يعرف كيف يؤمن الخروج ولا حاجة لديه للجوء، إلى قافية داخلية للاشارة إلى هذه الخروجات وكأن القصيدة قد اتخذت منطلقا جديداً.

56. **الديوان**، رقم 1، ص. 14 ـ 15 البيتان 4 و14.

57. **الديوان**، II، ص. 324، البيت 14، ص. 326، البيت 24؛ رقم 92، II ص. 336 وما يليها والبيتان، 1 و 2، ومن البيت 16 إلى 19، ومن البيت 23 إلى 25؛ ولنشر إلى ان القافية الوسطية هنا يمكنها اما أن تكرر القافية الختامية، وإما أن تختلف عنها، فتصير قافية داخلية

5 وعلي بن الجهم [58] الخ . . . ، إلا أن استعمالها لم يكن منتظما أبداً. وعلى النقيض من ذلك، فقد كانت القطع القصيرة التي تشكل القسم الأكبر من إنتاج المحافل الذي أكثرنا في الحديث عنه، مجالاً مفضلاً للبراعة اللفظية. وقد أجهد الشعراء أنفسهم في الغالب، وهم أساتذة النثر المسجوع، في نظم قطَع كان فيها توازي الأبيات وتوازن الأشطر جيداً.

وسنقدم، هنا، عيِّنتين تعود إحداهما إلى ابراهيم بن العباس الصولي :

1. وكنتَ أخي بإخـاءِ الزّمَـانِ — فلمّـا نَبـا عـدتَ حـرْباً عـوانَا
2. وكنتُ أذَمُّ إليك الزّمـانَـا — فـأصبـحتُ منْكَ أذمُّ الزّمـانَا [59]

وتعود العينة الأخرى إلى ابراهيم بن المدبّر :

1. أحِـبّـتَنا بـأبِي أنْتـمْ — وسَـقْـيـاً لكُمْ حـيـثـمـا كنتمْ
2. أطـلْتـمْ عـذابِي بميـعَـادكمْ — وقـلْتـم تَزورُ فـمـا زرْتـمْ
3. فـأمْـسـكَ قَلْبي على لوْعَـتِي — ونمّتْ دمُـوعِي بِمـا أكْـتـمْ
4. فـفِـيمَ أسـأْتمْ وأخْلَفْتمْ — وقِـدْمـاً وفَـيْـتمْ وأحـسنْتمْ [60]

إنها رقعة ذات ضعف نادر يشير إليه استعمال مسرف لعلامة إعرابية تشكل القصيدة كلها. غير أن الشاعر نفسه يعرف كيف يوظف وسائل أخرى :

6. إذَا بذَلوا قيل الغيوثُ البواكـرُ — وإنْ غضِبوا قِيلَ الليوثُ الهواصِرُ
7. تطيـعكم يومَ اللقـاء البـوَاتِرُ — وتزْهو بِكُمْ يوم المقـامِ المَنابِرُ [61]

وتبين قطع أخرى لسرع يد بن حميدالكاتب [62] وسليمان بن وهب [63] كيف تلقى القافية الوسطية الحظوة في هذا النوع من الشعر. إلا أنه يجب أن نرى جيداً أن الأمر لا يتعلق

58. **الديوان**، ص. 118 ـ 119 من بين صفحات أخرى.

59. **الديوان**، ص. 166 والطبرى، **تاريخ الرسل والملوك**، XI، ص. 160 ؛ ولتقارن مع قصيدة نفس الشاعر التي أوردها كتاب **مروج الذهب**، IIV، ص. 243.

60. **الأغاني**، الثاني والعشرون، ص. 150، المتقارب، لحنها عريب.

61. **الأغاني**، الثاني والعشرون، ص. 156، 11 بيتا ؛ انظر أيضا IIXX، ص. 162 مع ثلاث قواف وسطية بالنسبة لثمانية أبيات.

62. **الأغاني**، الثامن عشر، ص. 92 قطعة غزلية من 5 أبيات قافيتها ـ ذا من بحر الرجز.

63. **الأغاني**، الثامن عشر، ص. 13. ـ لي، قطعة رباعية مع ظهور الصعتين فعيل وتَفْعيل ثماني مرات.

هنا بمحاولات أصيلة. فشعراء القرن الثاني قد فعلوا أكثر من ذلك في هذا المجال (64)، وكل طرديات أبي نواس، لكيلاَ نذكر غيرها، ذات قافية وسطية في كل بيت (65). وإنجاز المحاولات الأولى لتقسيم القصيدة إلى مقطوعات قد تم في هذه الحقبة.

إننا ندرك، بالفعل، الصعوبات التي يواجهها الشاعر هنا. ولنُكَرِّر أن البيت في العربية يشكل كتلة متراصة. فالقاسمة العروضية لا تستتبع وقفة دلالية وتقع في الغالب الأعم حتى داخل الكلمة (66) ويتطلب تضمينُ سجع مركزي تزامنَ القواسم العروضية والدلالية، وبذلك فهو يتطلب أن تتساوى الأشطر من حيث الطاقة. إن على الخطاب أن يتوزع إلى وحدتين قصيرتين، وهذا التجزيء يجعل التعبير عن فكرة متصلة من الأشياء الأكثر صعوبة. وإذا كانت رقعة قصيرة لا يمكنها أن تكون سوى جمع بين صيغ مختزلة، فإن القصيدة لا تتحمل مثل هذا التقييد.

إن المسألة، بالنسبة للمبدعين، تكمن في تلافي الوقوع في مأزق، وذلك بنسج شبكة من التناسبات الصوتية التي تشكل ترجيعاً للقافية. و لأن القافية، عندهم أيضاً، كما يلاحظ أراَغون بصدد اللعب بالكلمات لدى رُوبير ديزْنُوسْ (67): «تدركُ في أقصى مداها، فهي لا تقتصر على الأجزاء المقفاة، بل تنفذ إلى البيت كله». ولا ينبغي تجاهل حركة الفكرة من أجل ذلك. وبخصوص عملية تضمينها في معمارية صوتية مركبة تركيباً مطَّرداً، فإن الشعراء وعلى رأسهم أبو تمام يثابرون على ذلك.

3. تَعدُّدُ الأسجَاع وعَواملُ الشَّعْرَنَة

لم يلفت تشطيرُ البيت بواسطة تكرار الأسجاع الداخلية انتباهَ المنظرين إلاَّ في فترة متأخرة. فقد اقترح له أبو هلال العسكري، وهو أول من قام بذلك فيما نعلم، تعريفاً قائماً

64. انظر أعلاه، ص 166. والهامش 3.

65. باستثناء أربعة طرديات منها، **الديوان**، ص. 632، 635، 661، 670، 671؛ فإن استعمال بحر الرجز ييسر هذا الاستعمال للقافية.

66. الأمثلة عديدة إلى حد كبير بحيث تتعذر علينا الإشارة إليها؛ ومع ذلك نحن نذكر قصيدتين مهمتين بشكل خاص. من هذه الحيثية: قصيدة لإبراهيم ابن المدبّر. **الأغاني** XXII، ص 152: من 20 بيتا، لـ 14 بيتا شطر ينتهي في وسط كلمة، وبالنسبة لبيتين آخرين، تفصل القاسمة العروضية الفعل عن فاعله؛ وتقع بالنسبة للكلمة الثالثة بين اسم موصول وفعل جملة الصلة؛ والقصيدة الثانية هي قصيدة لعلي بن الجهم؛ انظر الديوان، رقم 45، ص 138، الأغاني X، ص. 237: للأبيات الثمانية قاسمة وسطية في الكلمة؛ وقد وضع ناشر الديوان فراغا في الشطر، ذلك بتقسيم هذه الكلمة، أما ناشر كتاب **الأغاني** فلا يصر على ذلك إلا مرتين.

67. Le crève - cدur,la rime en1940

على واقعة جوهرية، هي التمييز بين شطرين متناظرين يكرران نفس البناء التركيبي [68]. وشيئاً فشيئاً تم تقديم جرد لتنويعات هذه الوسيلة، وهي تنويعات لا تتميز، مع ذلك، إلا بتلوينات في الاستعمال دقيقة جداً. وقد لوحظ أن اشتغال البيت يمكنه أن يتم في العديد من الأجزاء المبنية على نفس النموذج. ولقد قدم أبو تمام العديد من الأمثلة على هذا الأسلوب:

37 تدبيرُ معتصمٍ | باللّه مُنتقمٍ | لله مُرْتقبٍ | في اللّهِ مرتغبِ [69]

وسواء اعتبرنا المحسِّن من وجهة نظر بنائه الصوتي، أم من وجهة نظر المتواليات العروضية التي يحددها إغلاق القوافي الداخلية، فإننا نحصي ستة وسائل وهي التشطير، والتمسيط، والمماثلة، والتجزيء، والتسجيع، والترصيع. [70] وتؤسس هذه المحسنات التي يتحكم فيها نفسُ المبدإ عمليةَ الإبداع التي ينبغي لنا أن نتساءل عنها.

إن الشاعر يقسم بيته إلى وحدات متزايدة الصغر، ويمكن لكل وحدة منها أن تَشْغَلَ شطراً كحد أقصى، وأن تُخْتَزَلَ إلى كلمة واحدة كحد أدنى. وتكرر هذه الوحدات بعضها البعض، مما يؤدي إلى مجموعات صوتية متقاربة مدمجة في بناء تركيبي يقبل التراكم والحشو. في حين تبقى ضرورة الوصول إلى القافية المختارة سلفاً أمراً قائماً. وسرعان ما قد نتساءل عما إذا كانت الغاية من هذه الطريقة تكمن في حل المشكلة بدل اختيار تكرار خطاطة توزيعية قد يُطْمَئِنُّ إلى أنها ستسلمنا بسهولة إلى الهدف المتوقع. ففي هذه الأبيات التي اقتطعناها من أربعة قصائد لأبي تمام نقرأ:

34. يقول **فيُسمَعُ** ويمشي **فيُسرِعُ**

ويَضرب في ذاتِ الإلَهِ **فيُوْجِعَ** [71]

68. **الصناعتين**، ص. 411 ؛ انظر البيبلوغرافيا الإضافية في **تحرير التحبير**، ص. 308. ومن الملاحظ أن 4 أمثلة، من العشرين مثالا التي وفرها أبو هلال العسكري، مأخوذة من أبي تمام، و 9 أمثلة من البحترى : إنها أمثلة محتارة اختيارا جيدا، إلا أننا لن نستعملها لأننا أنفسنا اخترنا أبياتا أخرى، ولنشر إلى أن النويري، في **نهاية الأرب في فنون الأدب**، IIV، ص. 147، لا يقوم سوى بأعادة استنساخ السطور الأولى من العرض القصير **لتحرير التحبير**، بما في ذلك الأمثلة.

69. **الديوان**، رقم 3، I، ص. 40 - 74، البسيط، 37 بيتا و ص. 58 ؛ ويعكس **تحرير التحبير**، ص. 308، ترتيب أجزاء الشطر الثاني الشيئ الذي يوفر درسا خاطئا.

70 . سنجد عنها تعليقا جيدا في **تحرير التحبير** الذى يجمعها - التسمط، ص. 295 ؛ التجزىء، ص. 299 ؛ التسجيع، ص. 300 ؛ الترصيع، ص. 302 ؛ التشطير، ص. 308 ومن البديهي الا نقوم بدراسة مفصلة لكل تنوع من هذه التنوعات، وهدفنا الباقي هو تحليل مبدإ إبداعي.

71. **الديوان**، رقم 91، II، ص. 326، الطويل : نظم أبو تمام حدثا لعائشة عن عمر، وقد استعمله مروان بن أبي حفصة أيضا في بيت من نفس الوزن.

هُمُ القومُ إنْ قالوا أصابوا وإن دَعَوْا   أجابوا وإن أعْطَوْا أثابوا وأجْزَلوا

وقد ذكر في **تحرير التحبير**، ص. 295، بوصفه مثالا عن التسمط.

24. نجوم **طوالعٌ** جبالٌ فوارعٌ
غيوثٌ **هوامعٌ** سيول دوافـــعُ (72)

34. يُعْطَى **فَيُجْزِلُ** أَوْ يُدْعَى فَيُنزلُ أَوْ
يُؤْتَى لمحَلِ أعْبَاءِ فيحتَمِـــلُ (73)

3. مِنْ فاحمٍ **جعْدٍ** ومِنْ كفَلٍ نهْدِ
ومِنْ قمر سعْدٍ ومِنْ نائلٍ ثمْدِ (74)

يشكل البيت كله مُحَسِّناً تكون القافيةُ عنصرَه الأساسي. وتتجزأ الجملة إلى عدد من المجموعات التركيبية، بقدر ما هناك من قواف داخلية. وبقدر ما تكون هذه القوافي الداخلية كثيرة العدد، بقدر ما تكون هذه المجموعات التركيبية محدودة، إلى درجة أنها لا تحتوي إلا على وحدة دلالية صغرى، وتلك حالة قصوى للتجزيء سنجدها أسفله. و في الأمثلة المختارة، تنضم كل كلمة ـ قافية من الكلمات ـ القوافي إلى كلمة أخرى تكون ضرورية لها للتعبير عن فكرة مفهومة. فهناك فعل تابع لفعل آخر، وهناك صفة تحدد اسماً، وتشتغل كل قطعة بصفة مستقلة، إلا أنها تساهم في نقل حركة متواصلة، متولدة عن تعاقب وحدات متقاربة من بعضها البعض، وذلك من خلال تماثل بنياتها الصوتية أولاً، ثم من خلال تماثل انتسابها إلى نفس المقولات النحوية، وأخيراً من خلال إدماجها في تركيب أسلوبي واحد. وبما أن تأليفات موجِّهات الدلالة متعددة، وبما أن العلاقات التي تربط كلمات كل مجموعة هي علاقاتٌ متنوعةٌ، فإن للشاعر سُلّماً تاماً من الإمكانات.

إن النزاع بين المعنى وبين تنظيم صوتي ما صارم جداً ينمحي، بقدر ما يتم التوفيق بينهما جزءاً جزءاً إذا صح التعبير. وإذن، فإن كل تمييز بين «الشكل» و«المضمون» يبدو تمييزاً مصطنعاً ومشوهاً مادام وجودهما لا يقبل الانفكاك.

إن للجهاز الصوتي هنا أثراً وظيفيّاً حقيقيّاً على المعنى، ويتمتع المعنى في المقابل بهذه الخفقات المتوقعة للأسجاع. اريَهَبُ إيجاز الأجزاء بروزه لفكرة متولدة عن التناغم اللفظي، وهي فكرة تمتد إلى غاية الانبثاق النهائي للقافية. وهكذا يمتد الإلزام الذي تمارسه القافية إلى بيت كله شيئاً فشيئاً. إنها، بهذا الفعل، تتحكم في اختيار الكلمات، وتنظم علاقاتها، وتحدد

72. **الديوان**، رقم 483، VI، ص. 580 **وما يليها**، وهي قطعة ذات ثراء قافوي حد مثير.
73. **الديوان**، VI، ص. 128 المرثية رقم 202.
74. الديوان، رقم65، II، ص.III الطويل البيت9

التنسيق بينها. ويترتب تشكيل المعنى من خلال طبيعتها. فلنتأمل ذلك من خلال ما يلي :

15. قَصِيعَةٌ تُسْدَى| وخَطْبٌ يُعْتَلَى وعظيمةٌ تُكْفَى| وجُرْحٌ يؤْسَى (75)

ويمكن للمتواليات، مع ذلك، ألا تُرجِّع غير نفسها ؛ وقد لجأ أبو تمام، في الغالب، إلى هذه الوسيلة :

13. هُوَ الزَّوْرُ يُجْفَى| والمُعَاشَرُ يُجْتَوَى وذُو الإِلْفِ يُقْلَى| والجديدُ يرَقَّعُ (76)

o

وهي وسيلة تقترح مثالاً قديماً من التسميط، أو لنتأمل أيضا :

17. بِكْرِيِّهَا| عَلَوِيِّهَا| صعبيِّهَا الْ حِصْنيِّ| شَيْبَانِيِّهَا الصِّنْدِيدَا

18. ذهليِّهَا| مُرِّيِّهَا| مَطَرِيِّهَا| يُمْنَى يديْهَا| خالدَ بْنَ يَزِيدَا (77)

إننا نجد أنفسنا أمام فسيفساء من العناصر المتقاربة من بعضها البعض :

22 في مَطْلَبٍ| أو مَهْرَبٍ| أو رغْبَةٍ أوْ رَهْبَةٍ| أو مَوْكبٍ| أو فَيْلَقِ (78)

لنصل إلى النقطة القصوى للتجزيء في هذا الوصف للجواد :

14. تَامِكِهِ| نَهْدِهِ| مُدَاخَلِهِ مَلْمُومِهِ| مُحْزَئِلِهِ| أَجْدِهْ

44. مُسْقِهِ| تَرِّهِ| مُسَحْسِحِهِ وَابِلِهِ| مُسْتَهَلِّهِ| بَرِدِهْ (79)

75. **الديوان**، رقم II،83، ص. 265، الكامل ؛ وليقارن مع البيت اللاحق المذكور في تحرير التحبير، ص. 299، بوصفه مثالا عن التجزيء :

تجلى به رشدي وأثرت به يدي وطاب به ثمدي وأورى به زَنْدي

الذي يمتزج بالإضافة إلى ذلك بإيقاع الوزن، ويحقق في إتقانه التوازي الصوتي - الدلالي، الشيء الذي لا يقع دائما في هذه المحسنات التي تملي فيها القافية بنيتها على البيت.

76. **الديوان**، رقم 91، II، ص. 324، الطويل.

77. **الديوان**، رقم 40، I ، ص. 412، الكامل ؛ يتعلق الأمر في هذا التعداد، بالقبائل التي يرتبط بها الشخص المعني.

78. الديوان، رقم 103، II ، ص. 417، الكامل.

79. الديوان، رقم 41، I ، ص. 430 و 439، المنسرح.

يتكون البيت هنا من اقتران ست كلمات لها نفس الوظيفة النحوية، مشكلة بذلك مجموعة تركيبية واحدة. وإذن يضمنه تسلسل دلالي صارم. وتحافظ الطباقات الدقيقة، وأنواع التكرار اللطيفة، والأسجاع الموزعة توزيعاً جيداً على الأطراف المختلفة للمتوالية متلاحمة دون المساس بفردانيتها، ودون المس بقوة حركة تُستأنف ست مرات. ويبدو أن القافية تأتي لتكسر متوالية. وبالفعل، فإن كل شيء يُهيئ لاقتحام كلمة مرغوب فيها لأنها مندرجة في ثنايا محسِّن عمودي، وهي أيضا كلمة متوقعة لأنها تتوج سلسلةً أفقية تستدعِي مدتها المحدودة نهايتها الخاصة.

وقد نميل إلى أن نرى هنا، مرة أخرى، بروزَ تناقض بين أجراس متقاربة تقارباً شديداً يخلق دفقُها المتآزر حركتَه الخاصة ولا يجد أي تبرير إلا في لحنه، وبين المعنى الذي يحاول أن يرى النور. ويبدو أن هذا المعنى الموزع على وحدات قصيرة جداً يغمره الدفق الصوتيُّ الذي ينمو بدفعات جد متقاربة تتوحد في نفس الدفق. إن البيت، وهو يفتقد تفصيلات منطقية تسمح لمعنى ما بأن يظهر بجلاء، يبدو أنه يُخْتزل إلى خطاطات صوتية. فتفرض هذه الخطاطات الصوتية وجودها، وتهيمن على السلسلة الدلالية وتسيطر على الدلالة، فيصير كل جرس دالا لأنه يساهم، مساهمة حاسمة، في عملية الشعرنة.

وبالفعل، فإن أي شاعر من هذا القرن الثالث لا يضع نصبَ عينيه وصفَ أجراس خالصة فحسب. فأبو تمام يسمح لنا بأن نفهم إواليات إبداع يسْند موقعاً مهيمناً إلى التناغم اللفظي. وباختياره ألفاظه من المعجم الأكثر بداوة يكسو[80] المدلَول، وهو في غالب الأحيان مبتذل، بدال غيرمألوف، وهذه مرحلة أولى في الشعرنة.

إن الأمر يتعلق بتخطي هذا الظاهر المعجمي، ويتعلق بإسناد معنى دقيق إلى هذه الأسجاع الصامتية النادرة أو الغريبة. ولم يكن هذا الأمر يطرح الكثير من الصعوبات بالنسبة لمستمع من تلك الحقبة، سواء أكان شاعراً أم لغوياً أم متأدباً مرهفاً، وبالتالي متبصراً، مع أن العديد من الشهادات تشير إلى أن اللغة الشعرية، وخاصة لغة أبي تمام، قد كانت تطرح ألغازاً محيرة. ومهما كانت شروط تلقي القصيدة[81]، في السابق، ومهما تكن الآن، فإن

80. ويمكننا أن نكتب: إنه يُخْفى

81. إن هذا الشعر الذي كتبه شعراء مثقفون، بلغة عالمة، لجمهور متميز، لا يمكن بكل تأكيد أن يفهمه فهماً جيداً مستمع من ذلك العصر تنقصه الدُّربة، ولا يمكن أن يقرأ اليوم دون اللجوء إلى قاموس وإلى شرح. ولا ينبغي أن ننسى أن ابن الرومي قد كان يرفق بعضا من قصائده بحاشية مفسرة. فالقراءة، إذن، قراءة مجزأة، تتعقب البيت خطوة خطوة، والقراءة الثانية وحدها هي التي تسمح بأن تعيد للبيت، ثم للقصيدة، وحدته (وحدتها) الشاملة.

المعنى بمجرد ما يدركُ، يُقْصَى إلى المرتبة الأخيرة على الأقل إن هو لم يُلْغَ بسبب ابتذاله. إن حل لغز بيت لأبي تمام، وبالتالي تفكيك سننه، يعني الإجهاز عليه بوصفه دالاً شعرياً.

هكذا يصير إحكام تنظيمه الصوتي الضامنَ الوحيدَ لجودته. إن المعنى ليس غائباً أبداً؛ فهو، باعتباره الأساس الذي يبنى عليه البيت، ينمحي أمام نسيجه. ويمكننا القول، في الحدود القصوى، ومهما أمكن لهذا الإقرار أن يبدو مفارقاً، بأن قصيدة عربية ما وإن استغنت عن المعنى، فهي تحتفظ بدلالتها دائماً بالنسبة لمن يستمع إليها. فالمستمع الذي تنقله حركة الغرض إلى المشروع بدون مباغتة، وهو الذي ألفَ التنظيمَ الدقيق للحوافز، يمكنه أن يرجئ فهْمَ بيت ليستسلم بلهفة إلى موسيقاه. إن ظل كلَ القصيدة يحلّق فوق كل كلمة ويؤمِّن لها فهماً يمكن أن يكون غير دقيق، إلا أنه يبقى فهماً كافياً.

ويبدو أن بنية جديدة تعلو بنية المعاني دون أن تلغيها، وتوصل رسالتها الخاصة. إن الأوزان الصرفية، والعلامات الإعرابية التركيبية، والمحسنات الأسلوبية والشبكة الملزمة من الأسجاع، أي العديد من العناصر التي يحمل كل عنصر منها جزءا من هذه الرسالة، هي التي تشكل جوهر القصيدة وتضمن شعرنة المدلول. وضمن هذا المنظور يجب موضعة اللجوء إلى الوسيلة المهيمنة في البلاغة العربية، أي التجنيس.

4. التكرارُ والغُموضُ، التّجنيسُ أو مصادرُ الصِّناعة الشِّعْريَّة

يستخدم الشاعر مرتين أو أكثر، في البيت الواحد، كلمات لها نفس الجذر أو كلمات لها جذور متقاربة من بعضها البعض. وقد شد هذا المحسِّن إليه انتباه المنظرين، وكان موضوع أعمال جزئية بل وموضوع مؤلفات هامة(82). وليس من اللازم أن نعمد إلى دراسته دراسة مستفيضة، وإنما علينا أن نعرض المبدأ الذي يتحكم فيه، وندرس، على وجه الخصوص، وظيفته في تنظيم البيت.

82. سنجد تعداد سلسلة طويلة من البلاغيين الذين عالجوها، في الهامش البيبليوغرافي الذى يسبق الفصل الذي خصصه لها ابن أبي الأصبع، في **تحرير التحبير**، ص. 102 إلى 110؛ وسنتصفح أيضا الأعمال الحديثة العهد لعلي الجندي، في **فن الجناس**، 1954، ولـ ح م. شرف في **الصور الأدبية**، II، ص. 3 إلى 49، مع الإحالة على الأعمال الأولية. إن هذه الدراسات تبقى وصفية وبعدادية، وعلى ضوء التطورات الحديثة العهد للتحليل في ما يتصل بالبلاغة، فإن المسألة يمكن أن تدرس من جديد وأن تؤدي إلى استنتاجات ذات أهمية كبرى.

ولنشـر، باديء ذي بدء، على مستوى النقد، إلى أنه علينا أن ننتظر لنجد تعريفاً للتجنيس سمي آنئذ بالطباق(83)، هذا فيما عدا دراسة الأصمعي التي لم تصلنا. أما ابن المعتز فقد سماه باسمه(84)، وسماه قدامة بن جعفر بالمجانس والمطابق(85). وإذن، ففي القرن الثالث تم الاهتمام بوضع نظرية. فكيف لا نجد علاقة بين إنتاج آثار تستعمل استعمالا منتظما هذا المحسِّن ـ خاصة أشعار أبي تمام وابن الرومي ـ وبين مشروع التصنيف والتحليل الذي صار يتدقق. أجل، لقد وقف نَالينُو على «الآلاف من الأمثلة» عند الرجاز مثل العجاج وابنه رؤبة(86)، وصحيح أن وزن الرجَز، بسبب تقطيعه الإيقاعي يُيَسِّر هذا النوع من الوسيلة الذي لا يعد، بطبيعة الحال، من ابتكار شعراء القرن الثالث. ولنذكر بأن الشاعرين المسنّين ابن الضحاك وديك الجن، وهما من بين الشعراء الذين نهتم بهم، ينتميان كذلك إلى النصف الثاني من القرن الثاني.

إلا أننا نلاحظ، في الأخير، تناسلاً مثيراً للمحسنات الصوتية ـ الدلالية الذي وصل إلى أوجه مع أبي تمام. ويعرف استعمالُها بعده اختلافاً كمياً، إلا أن أحداً لم يعد ينازع فيها. ومن جهة أخرى، لا يتعلق الأمر بتمرين مدرسي مخصص للشعر الخفيف وللمعارضات المنظومة، من المدح إلى القصيدة الخمرية، ومن الرثاء إلى البكائيات والرقع الظرفية، وإنما نحن بإزاء وسائل الشعرنة التي يوظفها كل الشعراء(87) توظيفاً منتظماً.

لقد ألزم الاستعمال المتعمد لأشكال البديع النّقدَ، إذن، بالقيام بوضع جرْد لها. وقد تم السيرَ بشكل طبيعي في اتجاه ضبط متزايد، وتمييزات متنامية الدقة ومبررة، في الغالب، بصعوبة. ولقد كان ذلك التوجه طبيعياً جداً. وقد اقترح هؤلاء وأولئك، بالنسبة للتجنيس، فئات فرعية متعددة، فكان أن بقي المصطلحُ متبايناً وغامضاً في الغالب. إلا أن أغلب المنظرين يتفقون حول ثمانية أنواع(88): إذ يعتمد النوعان الأولان على تناوب الوحدات الاستبدالية

83. **قواعد الشعر**، ص. 56.
84. **البديع**، ص. 35.
85. **نقد الشعر**، ص. 92 ـ 94.
86. **Histoire de la Littérature Arabe**، ص. 161 وحول هذه الانتاجات ذات الاستلهام «المعجمي» انظر **Histoire de la Littérature Arabe**، III، ص. 525 وما يليها.
87 يمكننا أن نرى فيها **التعجيل** بسيرورة تطور داخلي. لقد اعتقد طه حسين، في **نقد النثر**، المقدمة، ص. 9 وما يليها، و ح م. شرف، في **الصور الأدبية**، أنه يمكنهما أن يقيما علاقات بين الجناس ووسائل الأسلوبية اليونانية، وهي مسألة ذات أهمية يكاد التفكير فيها يكون قد ابتدأ؛ إن المشكلة قد تتطلب أن تخصص لها دراسة مستقصية.
88. مع بعض **الاستثناءات تقريباً**، التبريزي على سبيل المثال الذي ينازعه ابن ابي الأصبع ـ وهو محق في ذلك ـ في التمييزات المصطنعة في غالب الأمر.

الصرفية المكونة انطلاقا من نفس الجذر: وزن فعْل/ وزن اسم مثلا[89]؛ ويتعلق النوع الثالث بالموقع الخاص للألفاظ المختارة في البيت؛ وتتناول الأنواع الخمسة الأخرى التي وقف عندها المنظّرون اللاحقون التناوبات المصوتية أو الصامتية التي تتميز بها الجذور المستعملة.

إن المبدأ العام الوحيد الذي يهمنا بالنظر إلى الإبداع هو المبدأ التالي: ينظم الشاعر بيته حول نواتين صوتيتين ـ دلاليتين (أو حول عدة أنوية صوتية دلالية) يكون حضورهما (حضورها) مُحَدِّدًا. ومن أجل تسهيل الأمور، ندرج هنا مجموعة من الجداول التي يكون فحصها أكثر إفادة.

إن هذه الجداول لم تُشكَّلْ حسب مقولة التجنيس المستعمل، وإنما شُكِّلَتْ حسب أهمية المحسِّن في البيت، ومن هنا التمييز بين الدرجات التي تسمح بقياس فعلها في عملية الإبداع. غير أن الأمثلة المختارة تشتمل على كل الأنواع التي يميزها المنظرون، وتتعدد هذه الأنواع بالنسبة لكل شاعر، الشيء الذي فرض علينا القيام بانتقاء صارم؛ ونقدم في الهامش بعض الإحالات على قصائد أخرى هامة.

الجدول رقم 1

الدرجة 2 (نواة ثنائية صوتية -دلالية)

أبو تمام:

47. وإنّي لأرْجو أن تَقلّدَ جِيدَ … قِلادةَ مصقولِ الذُّبابِ مُهنَّدِ

48. مَنَظَّمَةً بالموتِ يَحْظَى بحلْيِها … مُقلِّدُها في الناس دونَ المقَلَّدِ[90]

13. هنَّ الحَمَامُ فإنْ كَسَرْتَ عِيَافَةً … من حائِهِنَّ فإنهنَّ حِمَامُ[91]

علي بن الجهم:

24. ولم أرَ فرعًا طالَ إلا بأصلِه … ولم أرَ بَدْءَ العِلمِ إلا تَعَلُّمَا[92]

89. وهما الوحيدان اللذان ميزهما ابن المعتز وقدامة بن جعفر.

90. **الديوان**، رقم 46، II، ص. 30، الطويل. إن المثال المختار شديد الأهمية إلى درجة أن المحسّن يحتل بيتين متلاحمين الواحد بالآخر تلاحما وثيقا.

91. **الديوان**، III، ص. 152، الكامل: أورده تحرير التحبير، ص. 106، بوصفه مثلا عن تجنيس التحريف، حيث يميز التنا... الصوتي كلمتين يتماثل عنصراهما الصامتيان.

92. الديوان، رقم 6، ص. 20: وهي قطعة تشتمل على مزاوجات في الأبيات 3 ـ 6 ـ 8 ـ 12 ـ 15 ـ 16 ـ 20 ـ 24 ـ 34؛ وال... 22 و29 واردان في الجدول من الدرجة 4.

9. وقـــصـــيـــدة غـــراءَ يفنَى ... الـدهرُ قـــبـل فَنَائهـــــا[93]
5. يا بني مُصْعَبٍ حللتم من النـــا ... سِ محل الأرواح فـي الأجسـام[94]

البحتري :

27. إذا احترجتْ يوما ففاضت دماؤها ... تذكرتِ القُربَ ففاضت دموعـــها
28. شوَاجِرُ أرمـاحٍ تقطّع بينهـــم ... شواجر أرحَامٍ مَلُومٍ قطوعهَــا[95]
8. نسيمُ الرّوْض في ريحِ شَمَـــالِ ... وصَـوْبُ المُزن فـي راحِ شَمُـول[96]
3 أيا قـمـرَ التّمــام أعنْتَ ظَلْمَـــا ... عليّ تطَاولَ الليلِ التَمَـــام[97]

إبراهيم بن المهدي :

يا سَرْحَةَ الماء قد سُدّتْ مَـــوَارِدُهُ ... أمَا إليكِ طريقٌ غيرُ مَـــسْدودِ
لِحَائِمٍ حَـامَ حتى لا حِيَام لـــــه ... مُـحَلإٍ عن طريقِ الماء مطـرودِ[98]

ابن الزيات :

وعـــائبٍ عَـــابَني بشـــيبٍ ... لـم يَـعْـــدُ لما ألمّ وقــــتَـــهْ
فــقلتُ إذ عَـابَني بشـــيـبـــي ... يا عَـائبَ الشـيب لا بَلَغْـتَـهْ[99]

93. **الديوان**، رقم 13، ص. 38 ؛ **مزاوجات في الأبيات 5 ـ 23 ـ 26.**

94. **الديوان**، رقم 34، ص. 182 : **نتصفح أيضا القصائد** رقم 7، ص. 22 وما يليها ؛ رقم 13، ص. 37 **وما يليها** ؛ رقم 82 ص. 171 **وما يليها، الخ.**

95. **الديوان، رقم 516، II، ص.** 1299، الطويل ؛ أورده تحرير التحبير، ص. 109، باعتباره مثالا عن **تجنيس العكس حيث** تتميز الكلمتان **باستبدال موقعي حرفين أصلين**، ويتعلق الأمر هنا بـ أرماح وأرحام ؛ وسـلاحظ المرء **أن التناسبات الصوتية لا تقتصر على هذا المحسّن وحده.**

96. **الديوان، رقم 673، III، ص.** 1737، الوافر، وصفه **تحرير** التحبير، ص. 105، باعتباره **تجنيس التمثيل حيث** يتنسب **اللفظان اللذان لهما نفس الاشتقاق إلى** مقولتين مختلفتين؛ وليقارن بالبيت 30 من القطعة رقم 645، III، ص. 1665 مزاوجة من نفس الجذر.

97. **الديوان**، رقم 775، **III**، **ص.** 2030، الوافر: أورده الثامن عشرتحرير التحبير، ص. 110 باعتباره مثالا عن **تجنيس التحريف بينما جعل منه التبريزي** تجنسا مضافا.

98. **الأغاني**، X، ص. 125 **البسيط** ؛ **يجب** على البيت الثاني أن يقع في الجدول من الدرجة 3، **إلا أنه لا يمكننا أن نفصل** بيتين لا يعيشان **إلا بفضل بعضهما البعض. ويعزى** هذا النموذج إلى إسحاق الموصلي، الأغاني، V، ص. 350.

99. **الأغاني**، XXII، ص. 474، المنسرح.

الجدول رقم 2

الدرجة 3 (نواة ثلاثية صوتية - دلالية)

أبو تمام :

3. حَلَفتَ حَقًّا لقد قلّتْ مَلاَحَتُهـا ... بم تخرُّم عنهـا مِنْ مَلاَئِحِهَـــــا
4. إنْ تَبْرَحَا وتباريحي على كَبَـد ... مـا تستقِرُّ فَدَمْعي غيرُ بَارِحِهَا (100)
41. إذا مـا حُلُومُ الناس حِلْمَكَ وَازَنَتْ ... رجَحْتَ بِأَحْلامِ الرجالِ وخَفَّـت (101)
14. مـتجـرِّدٌ ثَبْتَ المَوَاطِىء حَزْمُـهُ ... متجـرِّدٌ للحَادث المتجـــرِّد (102)
7. إذا زَهّدَتْني فِي الهَوَى خيفةُ الرّدَى ... جَلَتْ لِيَ عن وجهٍ يُزَهِّدُ في الـــزُّهْدِ (103)
9. يومٌ أفاضَ جَوَى أغَاضَ تعزِّيـــاً ... خَاضَ الهوى بَحْرَيْ حِجَاهُ الـــمُزْبِدِ
10. عَطَفُوا الخُدُورَ على البُدورِ ووَكّلُوا ... ظُلَمَ السُّتورِ بِحُورِ عِينٍ نُهَّـــدِ (104)

علي بن الجهم :

18. وارعـــوى ظالمٌ وكفٌّ جهـولٌ ... وأظَلَّ الوليَّ ظِلٌّ ظَليـــــلُ...
16. مَنْ يَكُنْ شُغْلَهُ بغيـرك يُرْضيــ ... ـهِ فَإنّي عن شُغْلِهِ مشغـــولُ (105)
1. أنشــأتَهَـا بِرَكَـةً مُبــاركَــةً ... فَبَـارِكِ اللهُ في عَـوَاقِبِـهـا (106)

100. **الديوان**، رقم 34، I، ص. 344 وما يليها، 41 بيتا من البسيط، وهي قطعة تتميز بالعدد المرتفع من مزاوجاتها، الأبيات 6 ـ 7 ـ 11 ـ 16 ـ 21 ـ 27 ـ 30 ـ 32 ـ 35 ـ 37 ـ 40.

101. **الديوان**، رقم 28، I، ص. 308 ؛ البيت رقم 3 ص. 300 يمثل أيضا مثالا ذا استعمال ثلاثي.

102. **الديوان**، رقم 48، II، ص. 48 ؛ العديد من الأبيات الأخرى من هذه القطعة قد وردت في جداول مختلفة : الأرقام 1 ـ 14 ـ 27 ـ 28 ـ 32 ـ 37.

103. **الديوان**، رقم 49، II، ص. 62 ؛ إن الجذر «زهد» يستعمل في الغالب في هذا النواع من المحسنات : انظر مثلا رقم 54، البيت 27 ؛ وتعتبر هذه القطعة الأخيرة غنية بالتجنيس : الأبيات 6 ـ 20 ـ 21 ـ 27 ، ص. 102 ـ 105 ـ 107، ستذكر في الجدول رقم 3.

104. **الديوان**، رقم 48و II، ص. 46، الكامل، سنوقف هنا تعداد الأمثلة المأخوذة من نتاج أبي تمام : فهناك أمثلة أخرى، ذات كذلك ؛ توجد في العديد من القطع.

105. **الديوان**، رقم 7و ص. 22 وما يليها ؛ يحتوي 13 بيتا من بين 29 على مزاوجات ومثالثات وعلى محسنات من الدرجة 4.

106. **الديوان**، رقم 10، ص. 32 ؛ يمكننا أن نعود أيضا إلى القطعتين رقم 13، ص. 37، البيت 2 ورقم 94، ص. 182، البيت 8.

الخرَيْمي :

أبَا دُلَفٍ دَلَفَتْ حَـاجَـتي إليكَ ومـا خِلْتُـهَـا بالدّلوف (107)

ابن الضحاك :

3. بحُسنِك كانَ أولُ حُسنِ ظَنّي أمَا يَنْهَاكَ حُسنُكَ عن قَبيح (108)

1. أخَويَّ حَيَّ على الصَّبُوحِ صباحَا هُبّا ولا تَعِدَا الصَّبَاحَ رَوَاحَا (109)

مروان بن أبي الجنوب :

1. سقى الله نجْدًا والسلامُ على نجدِ ويَا حَبَّذَا نجْدٌ على النأي والبُعْدِ

2. نظرتُ إلى نجدٍ وبغداد دونها لعلّي أرى نجْدًا وهيهاتَ من نجدِ (110)

الجدول رقم 3

الدرجة 4 (111)

أبو تمام :

1. قد نابتِ الجزْعَ منْ أرْويّةِ النُّوبُ واستحقبتْ جِدّةً من ربْعِها الحِقَبُ (112)

27. سَخِطَتْ لَهاةُ على جَدَاهُ سَخْطَةً فاسترفدتْ أقْصَى رِضَا المُسْتَرْفَدِ

28. صَدَمَتْ مواهبُه النّوائبَ صَدْمَةً شَعَبَتْ على شَعْبِ الزمانِ الأنْكَدِ (113)

25. يَمُدّونَ من أيْدٍ غَوَّاصٍ غَوَاصِمٍ تصولُ بأسيافٍ قَوَاضٍ قَوَاضِبِ (114)

107. **البيان والتبيين**، I، ص. 112 ؛ **زهر الآداب وثمر الألباب**، V، ص. 49.

108. **الديوان**، ص. 36، **الوافر**، وقد ذكر بيتان آخران من هذه القصيدة في الجدول اللاحق.

109. **الديوان**، ص. 38، **الكامل**.

110. **الأغاني**، IIX، ص. 72.

111. يحصل على الدرجة 4 إما باستعمال مزاوجتين وإما باستعمال تكرار رباعي ؛ ونذكر بالنسبة لكل شاعر، بعض الأمثلة عن الوسيلتين.

112. **الديوان** رقم 18، I، ص. 239، يستعمل البيت 3 أيضا مزاوجتين.

113. **الديوان**، رقم 48، II، ص. 43 ومايليها، الكامل، ثم ذكر الأبيات 1 ـ 9 ـ 14 ـ 37 في جداول مختلفة.

114. **الديوان**، رقم 15، I، ص. 206 ؛ أورده تحرير التحبير، ص 108، ويمثل حالة تجنيس الترجيع حيث تتميز الكلمة الثانية عن الكلمة الأولى بحرف أصلي إضافي. وسنجد أمثلة أخرى من مزاوجتين في كل بيت في القطع: رقم 10، I، ص. 140، البيت 8؛ رقم 11، I، ص. 151، البيت 15؛ رقم 8، I، ص. 119، البيت 11؛ رقم 15، I، ص. 205، البيت 22 والبيت 39؛ رقم 34، I، ص. 350، البيت 21؛ رقم 37، I، ص. 205، البيت 41؛ وقم 109، II، ص. 462، البيت 18.

39. يا عُقَبَ أيَّ عُقَبٍ عشيرةٍ ... أنتمْ وربَّتَ مُعقَبٍ لمْ يُعقَبِ.

43. غَرُبَتْ خلائقهُ أغْرِبْ شاعرٌ ... فيهِ فأحسنَ مغرِبٍ في مغرِبِ (115)

4. وظَلِلْتُ أُنْشِدُهُ وأُنْشِدُ أهلَهُ ... والحُزْنُ خِدْني ناشداً أوْ مُنْشَدا (116)

14. من كان أحْمَدَ مرتعاً أوْ ذِمَّةً ... فالله أحْمَد ثم أحْمَدَ أحْمَدا (117)

عبد الله بن ظاهر:

أحَدٌ كان حَدُّه من نُحُوسٍ ... جمعتْ حَدَّها إليه الأحُوذُ (118)

بكر بن النطاح:

تجاهَلَ عبدُ الله والعلمُ ظَنٌّ ... على عالِمٍ بالمرءِ ذي الجَهَلاتِ (119)

البحترى:

أمْ لا تُقَارِبُ لَيْلَى مَنْ يُقاربها ... ولا تُدَاني بوصلٍ مَنْ يُدَانِيهَا (120)

الحسن بن الضحاك:

36. تلكَ التي وَسَمَتْنِي غيرَ مُحْتَشِمٍ ... وسْمَ المجونِ وسَمَّتْني بأسْماءِ (121)

9. صريحُ مُدامةٍ هَوِيَتْ صريحاً ... وهلْ تُزْري الصريحةُ بالصريحِ (122)

4. أيبْخَلُ فَرْدُ الحسنِ فَرْدُ صفاتِهِ ... عليَّ وقدْ أفْرَدْتُهُ بهوىً فَرْدِ (123)

115. **الديوان**، رقم 5 و I، ص. 106 و 107.

116. **الديوان**، رقم 54، II، ص. 102.

117. **الديوان**، رقم 54، II، ص. 104، وليقارن مع البيت 19، رقم 48، II، ص. 49 ذي مثالثة من هذا الجذر نفسه؛ وهناك مثلان آخران دالان من الدرجة 4 رقم 9، I، ص. 129، البيت 5 ؛ رقم 69، II، ص. 183، البيت 6.

118. أورده التبريزي في شرح **ديوان أبي تمام**، II، ص. 17.

119. **طبقات الشعراء** المحدثين، ص. 221.

120. **الديوان**، رقم 914، VI، ص. 2409.

121. **الديوان**، ص. 23.

122. **الديوان**، ص. 36، قطعة من 12 بيتا يشكل كل بيت منها مثالا ينبغي أن يذكر.

123. **الديوان**، ص. 46.

1. زائرةً زارتْ على غفلةٍ   يا حبّذا الزّوْرةُ والزّائرَهْ (124)

إبراهيم بن العباس الصولي :

3. لكنني عدْتُ ثم عدتُ فإنْ   عدتَ إلى مثلِها إذا فَعُدِ (125)

وعلمتني كيف الهوَى وجَهِلْتِه   وعلّمَكُم صبري على ظُلْمِكُم ظُلْمي

وأعلمُ مالي عندكمْ فيرُدُّني   هوايَ إلى جهْلي فأرْجِعُ عن عِلْمي (126)

الجدول رقم 4

الدرجة 5 و 6 (127)

أبو تمام

7. وما بِكَ إركَابي من الرُّشْدِ مرْكَبا   ألا إنما حاولتَ رُشْدَ الرِّكابِ (128)

2. مَنْ نالَ من سؤددٍ زاكٍ ومن حَسَبٍ   مَا حَسْبُ واصِفِهِ مِنْ وصْفِهِ حَسْبُ (129)

17. غدَا قاصِدًا لِلحمْدِ حتى أصابَهُ   وكمْ منْ مُصيبٍ قَصْدَهُ غيرُ قاصِدِ (130)

16. رأوْا طُرقاتِ العجْزِ عُوجًا قطيعةً   وأقطعُ عجْزٍ عندهم عجزُ حازِمِ (131)

9. وقالتْ نِكاحُ الحبِ يُفْسِدُ شكْلَه   وكمْ نكحوا حُبّا وليس بفاسِدِ (132)

12. إذا الجدّ لم يُجْدِدْ بِنا أو ترى الغنَى   طراحًا إذا ما طَرّحَ الجَدُّ بالجِدِّ (133)

5. طلعتْ طلوعَ الشمسِ في طَرَفِ النوَى   والشمسُ طالعةٌ بطرفِ حسودِ...

7. فنحرتُ حُسْنَ الصبرِ تحتَ الصدْرِ عن   جِيدٍ بواضحِ نَحْرِها والجِيدِ (134)

124. **الديوان**، ص. 67 ؛ **في أغلب أبيات** هذه القطعة، يتم التصريح بالقافية خلال البيت.

125. **معجم الأدباء**، I، ص. 193، رقعة موجهة إلى ابن الزيات.

126. **معجم الأدباء**، I، ص. 180، **بيتان** موجهان لقينة شاعرة من سامراء.

127. **يحصل عليها في الغالب بواسطة التأليفات** 3 + 2؛ 2 + 2؛ 3 + 3، ويحصل عليها نادرا بواسطة إعادة استعمال جذر مفرد ؛ **وتمثل أبيات هاتين الدرجتين حالات** قصوى ؛ سنذكر البعض منها على سبيل الإيضاح.

128. **الديوان**، رقم 15، I، ص. 200.

129. **الديوان**، رقم 17، I، ص. 234.

130. **الديوان**، رقم 50، II، ص. 72.

131. **الديوان**، رقم 149، III، ص. 259؛ تمثل الأبيات من 14 إلى 17 الدرجات التالية: 4 - 4 - 5 - 2.

132. **الديوان**، رقم 50، II، ص. 71.

133. **الديوان**، رقم 56، II، ص. 112.

134. **الديوان**، رقم 62، II، ص. 141 وما بعدها، 40 بيتا من الكامل، وهي قطعة تفاجئنا بوفرة الوسائل الأسلوبية المستعملة في الأبيات: 5 - 7 - 8 - 10 - 12، 13 - 16 الى 22 - 25 - 27 الى 29 - 31 إلى 40، أي بنسبة 27 على 40.

فـاسْلَمْ | سَلِمْتَ | مِن الآفـات مَـا | سَلِمَتْ | سِلاَمُ | سَلْمَى | ومَهْـمَـا أوْرَقَ | السَّلَــــــمُ (135)

من المناسب أن نشير إلى أن هذه الأمثلة ليست أطرافاً منفصلة ومختارة عن قصد من أجل تفضيل محسِّن عجيب للغاية. إن الآثار المدروسة توفر، بصورة عامة، كثافة أسلوبية ملحوظة. ولقد أشرنا، في الهوامش المرافقة للجداول السابقة، إلى بعض قطع أبي تمام التي يستحق أكثر من نصف أبياتها أن يُستشهد به(136). لكنه ليس الشاعر الوحيد الذي نهج هذا النهج، فنصوص علي بن الجهم وديك الجن وابن الضحاك تعجّ بالأمثلة.

ومن جهة أخرى، تندرج هذه الأبيات في متواليات وتعزز حركة القصيدة. إنها تساهم في خلق هذه المراحل ذات الحيوية القصوى التي تحدثنا عنها سابقاً. وهكذا تندرج الأنوية الصوتية ـ الدلالية ضمن استمرارية المجموع، في نفس الوقت الذي تضمن فيه التنظيمَ المحكمَ لكل وحدة من وحداته.

وفيما يتصل بعملية الإبداع بمعناها الحصري، نعْلَمُ جيّداً أسبابَ اكتساح القافية للبيت. فالقافية تفرض نفسها على الفور، وترسخ، من تلقاء ذاتها وفي ذاتها، المعنى الذي يُراد التعبيرُ عنه. وذلك لأن الأمر قد لا يتعلق بمجرد تنظيم مظهرها. ففي هذه المعمارية الصوتية يتقرر المعنى. إن البيت، في تقسيمه المطرد إلى وحدات متزايدة الصغر، لا يكتسب انسجامه إلا بفضل تقارب هذه الوحدات. وتقع هذه الأنوية، المتقاربة من بعضها البعض، في تجاور دلالي لا تقيه من الحشو إلا تلويناتٌ طفيفة. وإذا كان استعمال نواتين يسمح أيضا بطباقات قوية، وبردِّ الأعجاز على الصدور، أو بتراكيب متوازية توازياً صارماً، فإن استعمال عدد مرتفع جداً منها يوقع في الحشو أو يجعل من الغموض وسيلة شعرنة. فحينما يكتب أبو تمام:

18. لِيَالِينَا بِالرَّقَّتَيْنِ وأهـلِهـا سقَى العهدَ منكِ العهدُ والعهدَوالعهدُ(137)و(138)

135. يوجد في **الموازنة**، I، ص. 269 تعليق معاد حدا؛ لنقارن هذا البيت مع البيت الأول من القصيدة رقم 137، **الديوان**، III، ص. 184، البسيط، الذي يبدأ هكذا:

سلِّم على الربع من سَلمى بذي سَلَم...

وتوجد أمثلة أخرى من الدرجة 6 في القطع التالية: رقم 50، II، ص. 71، البيت 11؛ رقم II،85، ص. 244، البيت 6؛ رقم 109، II، ص. 462، البيت 18، الخ..

136. إن دراسة إحصائية فقط معتمدة على كشف شامل هي التي ستسمح لنا بأن نكوِّن فكرة صحيحة عن المسألة؛ وفي انتظار أن يعالج الحاسوب هذه النصوص، فإنه علينا ، بهذه الاستنتاجات العامة.

137. **الديوان**، رقم 51، II، ص. 85، الطويل؛ انظر II، ص. 66، البيت 16، مثالا من الدرجة الثانية مع الكلمة عهد.

138. يمكن للكلمة «عَهد» الأولى أن تدل على مكان مسكون، أو على اجتماع أو أيضا على الأزمنة الغابرة.

فإنه يكشف، بواسطة اللامعقول، عن إواليات الإبداع. فالترصيف المعجمي للشطر الثاني لا يشكل فقط إنجازاً ذا طعم فاسد، بل إنه يميز حدود كتابة، وهي الحدود التي تفرضها هيمنة القافية. لقد فرض منطق الأشياء الوصولَ بمعنى مَا إلى قافية، وكان يجب صهرُ هذا المعنى في هذه القافية. إن البيت كله، في نهاية الأمر، هو مجرد قافية.

ولذلك، يطبِّق شعراؤنا، من دون قيد، مبدأ الائتلاف أو علاقة التلاحم التي عليها أن تربط القافية بباقي البيت، وهذه قاعدة أساسية لتدرُّج معقول نحو هدف متوقع. وقد صاغ قدامة بن جعفر[139] لهذا المبدإ النظرية، مبيِّناً، إذا كانت الحاجة ما تزال تستدعي ذلك، إلى أي حد تؤثر النهاية الصوتية الحتمية والثابتة على النمو الدلالي.

وبالفعل، فهو يميز بين نمطين من الوصل ومحسِّنَيْن يُؤَمِّنَان الارتباط المرغوب فيه[140]. ففي التوشيح يكون «أول البيت شاهداً على قافيته[141]، ومَعناها متعلقاً به حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيتُ منها، إذا سمعَ أولَ البيت عرَفَ آخره وبانت له قافيتُه» [142] وإذن، فإنه ينبغي أن تتيح للسامع أن يستنبط العجُزَ من الصدْر. لقد أبرز كل المنظّرين، انطلاقاً من العديد من الأمثلة وبفضل تمييزهم بين الوسائل المختلفة[143]، دقة حركة الفكرة التي تؤدي، بدون جهد، إلى القافية وتجد فيها تفتحها النهائي[144].

ويشار إلى النمط الثاني من الارتباط بمصطلح «الإيغال» مثلما يعرفه قدامة: «يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية في ما ذكر صنع[145]، ثم يأتي بها

139. **نقد الشعر**، ص. 96: ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت؛ وقد تبنى ابن أبي الأصبع هذا التعريف وأدخل عليه بعض التلوينات وبعض التدقيقات، **تحرير التحبير**، ص. 228 ــ 231، مع بيبليوغرافيا وافرة تتعلق بالمنظرين السابقين.

140. نُذكّر بأننا نعالج هنا المبادئ العامة والإواليات الجوهرية للإبداع، لا المبادئ العامة والإواليات الجوهرية للبلاغة؛ وإذن فالأمر لا يستدعي تقديم تحليل مفصل عن كل المحسنات الأسلوبية التي درسها المنظرون، والتي تنتمي إلى جرد منهجي.

141. شاهدٌ على: أي يشير إلى، ويسمح بالتكهن، والحجة على ما ستكون عليه القافية.

142. **نقد الشعر**، ص. 96، يعيد ابن أبي الإصبع نفس ألفاظ هذا التعريف، **تحرير التحبير**، ص. 224، إلا أنه يصر على تمييز التوشيح عن التصدير والتمكين.

143. التصدير أورد العجز على الصدر أو التمكين أو التوشيح، الخ.. وقد سبق للجاحظ أن كرر الإعجاب بالبيت الذي يتكهن شطره الأول بالقافية، **البيان والتبيين**، I، ص. 116.

144. يحلل قدامة بن جعفر كل ما يمس، حسبه، بعلاقة الائتلاف الموجودة بين البيت وقافيته: وباعتبار الشاعر أسيراً لهذا المتطلب، فإنه ينظم بيته غير مستهدف سوى الحصول على القافية؛ وفي حالة أخرى، تعتبر القافية انغلاقا صوتيا خالصا لا يضيف أي شيء إلى القول، **نقد الشعر**، ص. 140 ـ 141.

145. نفسه، ص. 146.

لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى في البيت»[146]. وبالجملة، فالإيغال مختلف شيئاً ما عن المبالغة، أي «المحسِّن الذي نضيف بواسطته إلى الجملة التي تبدو منتهية نعتاً أو تكملةً أو جملةً، أي عبارةً تفاجئ المستمع فتكون بذلك أكثر بروزاً»[147].

إن الكلمة ـ القافية، حسب قدامة، تُلحَق بتنظيم دلالي مستقل فتبدو حشواً؛ فوظيفتها الصوتية وحدها هي ما يتطلب حضورها. وحسب فن الشاعر، يمكن لمباغتة الفكرة أن تؤدي إلى توسيع وتجاوز أو أن تُختزل إلى إيغال. وبمجرد ما يحقق المعنى هدفه الأول، فإنه يستأنف سيْره في فضاء جدّ ضيق سبق أن شغله جرس حُدّد من قبل.

إلا أن البلاغيين يميزون التتميم عن الإيغال: ففي التتميم تكون الكلمة ـ القافية ضرورية لفهم معنى ناقص، بينما يصف الإيغال تغلغلاً أعمق في دلالة تكتفي بذاتها.[148] وبناء على ذلك، تتخذ الكلمة ـ القافية موقعاً في تأليف نهائي من تشبيه ومبالغة واستعارة وطباق الخ...، أو أنها تقترن فقط بالمعنى في شكل زيادة دلالية. ويمكنها أن تشغل، سواء أكانت صيغة اسمية أم فعلية، كل المواقع، وأن تندمج في أي مركب من المركبات التي تشكل البيت، وهذا ما تسمح لها به نحويتها كما رأينا ذلك.

وبالفعل، فسواء استعمل الشاعر إيغالاً ختامياً أم وسَّع أفق معنى، فإنه نفسه يواجه نفس المشكل الوحيد وهو مشكل القافية الموحدة. فحينما يكتب أبو تمام:

19. مَـا فـي النّجـوم سـوَى تَعِلّـةِ باطـلٍ قـدمَت وأسَّسَ إفكُهـا تأسِيسَـا[149]

فإنه لا يستعمل «تأسيسا» ليعزز به «أُسِّسَ». لقد جاء إلى «أسِّسَ» لأنه قد فكر في أن القافية هي «تأسيساً». ويقف التبريزي، في تعليقه على هذا البيت، ضد هذه الوسيلة أي وسيلة التتميم، وهي الأكثر سهولة لأنها تتمثل في اللجوء إلى المصدر بعد الفعل. إلا أنه لا يرى، في الحقيقة، أن الفعل نفسه يشكل جزءاً من القافية التي يُعلمُ بظهورها.

ويمكن تقديم نفس الملاحظة فيما يتصل بأمثلة الإيغال هذه التي تشمل شطرا بكامله:

146. **نقد الشعر**، ص. 97؛ وهو نص أعاده تحرير التحبير، ص. 233.

147. Morier, **Dictionnaire de poétique**, p 95 .1.

148. يقوم ابن أبي الأصبع، **تحرير التحبير**، ص. 241، بدراسة مقارنة للوسيلتين: وقد دُرِسَ الإيغال هنا ص. 232 إلى 241؛ والإحالات على كل المؤلفات التي عالجته متوفرة في ص. 232.

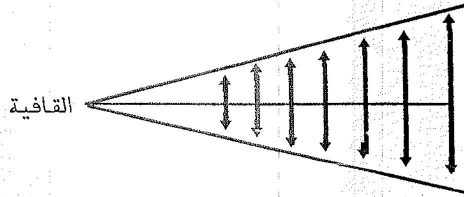
149. **الديوان**، رقم 83، II، ص. 266.

12. قد فضَضْنَا مَنْ بيَدِهِ خاتَمَ الخَـوْ فِ وما كُـلُّ خاتَمٍ مفضوضُ[150]

أو أيضا:

22. ونَادَى المَعَالِي فاسْتَجابَتْ نداءَهُ ولو غيرُه نادَى المعالي لصَمَّتِ[151]

إن في مسلك المعنى مساراً حتمياً، ولا مفرَّ للشاعر من هذا القدر! وأمثلة التجنيس كلها تبرهن على ذلك: فالشاعر، وهو يجزئ بيته، ويسير في نهجه بقفزات متتابعة، يكون منشغلاً بجر معناه إلى القافية. ولا يمكن للشاعر أن يجعل المعنى يتخطى هذا المسار إلا بعد أن يتأكد من قبلُ من مخططه، ويَحُدُّهُ أيضا بأنوية حشو صوتية ـ دلالية. إن المسألة كلها، بالنسبة إليه، هي أن يوسّع إلى أقصى حد من حريته لكي يتخذ المسارَ الذي اختاره باتجاه هدف محدد سلفاً. وينشأ البيت عن هذه المواجهة بين قيد ورغبة في التكيف معه لصالحها، وهذا ما يمكننا أن نجسده في الخطاطة التالية:

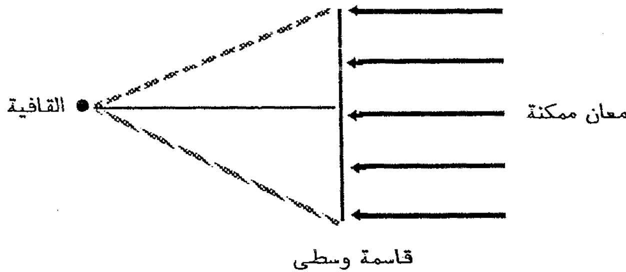


حيث تمثّل الأسهمُ العموديةُ ضغوطَ توسيع المعنى التي تتضاءل أكثر فأكثر بمجرد ما نقترب من النهاية. وبقدر ما يقلّ خُضوع البيت للقافية، بقدر ما يكون الوصلُ عويصاً والارتباط صعباً. إن لائحة الكلمات ـ القوافي تحدد عدداً محدوداً من التأليفات الممكنة لكل واحدة منها. ولا ينبغي أن ننسى، من جهة أخرى، أن ضرب الأغراض يحدد حقلاً دلالياً، وأن متطلبات الوزن تفرض على العرض قيودها الخاصة. وتقود مختلف هذه العوامل الشاعر إلى اختيار معانيه. إننا نفهم، في نفس الآن، كما ينصح بذلك ابن رشيق ويتطلبه ابن خلدون، لماذا يكون الانتقال من القافية إلى البيت لا الانتقال من البيت إلى القافية أمراً حسناً.

150. أبو تمام، **الديوان**، رقم 86، II، ص 230.
151. **الديوان**، رقم 27، ص 304.

وبالفعل، فإن المبدع، إذا ترك جُملتَه تنساب بكامل الحرية، فهو لا يتوفر على ما يؤكد وصوله إلى هذه القافية، ولو على حساب براعات خطيرة. أما إذا حددها على الفور بوصفها هدفاً، فإن ذلك يعني، على عكس ما سبق، وضعَ هدف نتوخاه، وتحديدَ هدف واستحضاره على امتداد المسار. إن كل كلمة، وكل جرس، يصونانه في الوعي الإبداعي للشاعر، الذي يحتاط من الانحراف عن السبل الوحيدة التي تؤدي إليها. وهذا هو أساس التقدير الذي غالباً ما ردّده كل النقاد، مفاده أن البيت الجيد هو البيت الذي يمكن أن نتنبأ بكلمته ـ القافية بدءاً من الكلمات الأولى. فهذه الكلمات هي التي تكشف سر التأليف المختار. إن مستمعاً متبصراً، وهذا شيء متوفر، يمكنه أن يتنبأ بسرعة بالغرض الذي سينتهي إليه.

لقد زعم ابن رشيق انتهاج أسلوب آخر وجده مناسباً له إلى حد كبير(152). فقد يكون الشطر الأول من البيت مبْنيّاً بشكل مستقل، وقد لا يُهيَّأ الوصول إلى القافية إلا بدءا من القاسمة الوسطى، وذلك وفق الخطاطة التالية:



وبالفعل، فإن هذه شبه حرية، حرية محتملة، ولا تغير من الأمر شيئاً. لقد صار الربط أصعب، لأن الفضاء المتبقي فضاءٌ محدود، وصارت مسافة اللحاق بالقافية قصيرة حتى لا تُطرح مشاكل عويصة. فكيف نعتقد، في الحقيقة، بأن الكلمة ـ القافية لم يتم الاهتمام بها إلا في نصف البيت، بينما أمكن للشطر الأول أن ينتقل إلى نقطة اللاعودة، إلا إذا قبلنا أن الشطر الثاني كله ليس سوى إيغال؟ وبالجملة، فإننا نخل بالقيد إخلالا سيئاً، لكننا لا

152. انظر أعلاه، ص. 168.

نقترح عملية مختلفة.

هنا تبدو أهمية هذه الأنوية الدلالية التي تحدثنا عنها. فهي، كله، تمسك بالمعنى وتراقبه. ذلك لأن التجانس الصوتي يؤكد ذاته، الذي يجري فيه معنى مزدحم في حدود ضيقة. إن كل نواة عبارة عن ناقوس يرنُّ في فواصل مطردة. ومن فاصلة إلى أخرى، لا يمكن للبي تدرُّجٍ خَطِّي، تؤمِّنه قافيةٌ ذاتُ حضور كلي بصفة مهيمنة.

الفصل التاسع

الحَصيلَةُ العَرُوضِيّة

يجب علينا أن نسجل في بداية هذا الفصل، مهما كلفنا ذلك، إقراراً بالعجز، إذ تعوزنا الأدوات الضرورية لدراسة المشاكل لتي تشغل بالَنَا. والمسؤولية الجسيمة لهذا الواقع تُلقَى على عاتق الباحثين العرب الذين لم تُؤَدِّ بهم تطورات اللسانيات وعلم الأصوات التجريبي والفونولوجيا بعدُ إلى تحليل علمي حقيقي للغة العربية[1]. وفي الوقت الذي تتعدد فيه الشروح الأدبية وتكثر الاعتبارات الشبه ـ سوسيولوجية، يظل الصمت مع ذلك مطبقاً على علوم أساسية. فكيف نعالج العروض، وخاصة التطريز، دون الاستعانة بها؟

وتكبر الحسرة حينما نقارن كماً وكَيْفاً بين الأعمال المخصصة، في هذا المجال، للأشعار المنظومة بلغة أوروبية، وبين تلك المخصصة للأشعار المنظومة باللغة العربية[2]. ومهما كان مأخذنا على الباحثين العرب، فقد وُجدَ عروضيون عرب قدامى. لقد تعرّف النحاة واللغويون على وجود بعض الظواهر الصوتية؛ ووفر تنوع اللهجات حقلاً تجريبياً رحباً؛ وباختصار، فقد

1. نأمل أن تقوم مختبرات علم الأصوات الآلى التى ـ إنشاؤها، في المغرب العربي على وجه الخصوص، بدراسات جدية. ويبدو أن حركة حجولة للتحليل التقني قد بدات مع ظهور بعض المقالات المحررة في الغالب بلغة اروبية.
2. نذكر مثالا واحدا : ما رأيكم في مؤلف ظهر سنة 1970 ببغداد يحمل عنوانا واعدا هو **الإيقاع في الشعر العربي**، من تأليف م. حمال الدين، ولكنه ليس، بالفعل، سوى كتاب مدرسي لتمارين التقطيع مخصص للأقسام الثانوية ؟ إذ تعتبر الأبيات التي استشهد بها دون ان يذكر مظانها، والبيبليوغرافيا التى لا تضم تاريخ النشر ولا دار النشر، والعناوين المشوهة التي يبدو أن المؤلف يجهلها، كل ذلك يعتبر ابسط اخطائه. اما عَرُوضُه النادرة فبنى بالغة الضحالة. وبالفعل فإن المؤلف لا يتوفر على اية معلومة بخصوص ما يمكن ان يكونه الايقاع. ــــ ، خلال التحليل، الى بعض الدراسات الجديرة بالاهتمام، إلا أنها دراسات نادرة جداً.

كان يبدو أن الشروط قد تضافرت من أجل انطلاق مشروع على نطاق واسع. ويعود الفضل في الاهتمام بذلك إلى بعض الباحثين الأوروبيين، إلا أنه لم يكن لهم أبدا أندادٌ من بين العرب وبقي عددهم جد محدود. وكانت عاقبة ذلك هذا الجهل الذي نوجد فيه، وهو جهل لوقائع هامة نسجله في كل مناسبة.

وفي غياب نظرية تولَّدت عن أعمال تستنير بمناهج وأدوات تصوُّر حديثيْن، فإن مهمتنا تبدو أشق. ذلك لأنها لا تتضمن وصف الظواهر المعنية ومعالجتها، وكان عليها أن تعتبرهما قاعدة للتفكير. فلا قيمة لفرضياتنا المتعلقة بالسيرورة الإبداعية إلا بمقدار ما تنكشف مجددا عن وقائع وتتأكد بها. فكيف نفهم الحركة العميقة التي تحرك الشاعر، وهو يبدع، حين لا نعرف سوى القليل من الأشياء عن إيقاع أبياته المكتملة؟

وبما أننا مرغمون، بالأحرى، على إثارة أسئلة عوَضَ إصدار أحكام يقينيّة، فإنه يجب علينا، إذن، أن نتقدم، في بحثنا، بخطى بطيئة.

إن الخطوة التي سنتبعها تكمن أوّلاً في تعيين الاختيار الذي قام به الشعراء، قبل محاولة تفسيره. وبالفعل، فإنه بالإمكان أن نقدم جداول إحصائية ستلقي بعض الأضواء على الوضع القائم، فنتجنب بذلك الأسلوب الأحكامَ التقريبية. ومن أجل إدراك مسارات تطورها، لجأنا إلى إحصاء قدّمه دارسان هما براونليخ وج. ك. ڤادي. ولكي تبرز النتائجُ بشكل أفضل، فقد حسَبْنَا النِّسَبَ التي تظهر وحدها في الأعمدة. ومن جهة أخرى سيسمح لنا الحاصل المجموع من الأوزان الأكثرَ استعمالاً بأن نستخلص استنتاجات أولى.

العصر الجاهلي: القرنان 6 و 7 م: معالجة إحصاء براونليخ (3)

الشعراء	النسب					
	الطويل	البسيط	الوافر	الكامل	المتقارب	الخفيف
ساعدة	% 62	%15,5	%7,5	% 7,5	0	0
أبو ذؤيب	% 51	% 14	% 17	% 6	% 9	0
أبو خراش	% 55	% 14	% 27	% 4	0	0
المتنخل	% 0	% 50	% 17	0	% 16	0
أسامة	% 50	0	0	0	% 50	0
النابغة	% 39	% 26	% 26	% 9	0	0
عنترة	% 26	% 7	% 33	% 30	% 4	
طرفة	% 48	0	% 5	% 21	0	0
علقمة	% 62	% 23	0	% 7,5	0	0
امرؤ القيس	% 43	% 7,5	% 16	% 7,5	10%	0
طفيل	% 59	% 11	% 20	% 6	0	0
أوس بن حجر	% 43	% 14,5	% 12	% 14,5	% 8	0
زهير	% 30	% 25	% 30	% 10	% 5	
الحطيئة	% 48	% 13	% 18	% 12	% 4	% 2
الأعشى	% 34	% 11	% 10	% 14,5	% 12	% 6
المجموع الجزئية	% 36,10	%13,05	%16,82	%11,36	%6,24	%1,33

	السريع	الرمل	المديد	المنسرح	الرجز
ساعدة					% 7,5
أبو ذؤيب					% 3
المتنخل	% 17				
طرفة	% 5	% 16	% 5		
علقمة	% 7,5				
امرؤ القيس	%3	% 1,5	% 1,5	% 4	% 6
طفيل					% 4
أوس بن حجر	% 6			%2	
الحطيئة	% 1				% 2
الأعشى	% 2,5	% 2,5		% 1,5	% 6
المجموع الجزئية	% 2,08	% 1,14	% 0,38	% 0,95	% 2,84

لا يوجد في هذا القسم الثاني من الجدول كلٌّ من أبي خراش وأسامة والنابغة وعنترة وزهير لأنهم لم يستعملوا إلا البحور الأربعة أو الخمسة الأولى.

3. Literargeschichtliche Betrachtungsweise altarabischen Poesien, dans Der Islam, n. 24; 1937 p. 249. - 248

وبطبيعة الحال، فإنه يجب النظر إلى هذه النتائج ببعض التحفظ. أوّلاً، لأننا نعرف جميعا تلك الشكوك التي تحوم حول النتاج القديم. ثم لأن عدد القصائد المأخوذة بعين الاعتبار ضعيف، لا يتجاوز 529 قصيدة بالنسبة لـ 15 شاعرا، ثم إن تمثيلية بعض الشعراء تمثيلية ضعيفة. وهكذا، فلا يُحسب لأسامة من شعره سوى أربع قطع؛ ولا تُحسب للمتنخل سوى 6 قطع؛ ولساعدة وعلقمة 13 قطعة؛ ولزهير 20 قطعة؛ ولأبي خراش 22 قطعة، الشيء الذي يقلل من دلالة النسب المتعلقة بها.

وبعد ذلك، فإن تصنيف البحور المهيمنة يَمْثُل أمامنا على الشكل التالي: الطويل - الوافر - البسيط - الكامل - المتقارب. ويعد هذا الترتيب، حسب الشعراء، متغيراً، إلا أن هذه البحور الخمسة توجد دائماً في الطليعة، ويؤكد الطويل هيمنة لا جدال فيها. ويكشف جدول للجموع المجموعة عن هذه الهيمنة لمجموعة البحور الكبرى عند الشعراء الستة المكثرين في هذه الحقبة، أي الشعراء الذين يتراوح إنتاجهم بين 35 قطعة و94 قطعة.

الشعراء	عدد القصائد	مجموع البحور الأربعة الأولى	مجموع البحور الخمسة الأولى
امرؤ القيس	68	% 74	% 84
أوس بن حجر	49	% 84	% 92
طفيل	46	% 96	% 96
أبو ذؤيب	35	% 88	% 97
الحطيئة	94	% 91	% 95
الأعشى	82	% 70	% 81,5

القرنُ الأوّلُ للهجْرة: مُعالجةُ إحصَاء ج. ك. قادي[4]

تدور هذه المعالجة حول أحد عشر شاعراً توفّوا ما بين 40 هـ و110 هـ؛ وينتسب الكميت وحده، الذي مات بعد 126 هـ، إلى القرنين معاً، ضامناً مرحلة انتقالية بمعنى من المعاني[5]. وسنلاحظ أن الحطيئة يوجد من جديد ضمن هذا الجدول[6]. ولم نحتفظ بالتمييز، الذي أدرجه قادي، بين القطعة وأجزاء القطعة. فطول القصيدة لا يؤخذ بعين الاعتبار بالنسبة لاختيار

4. Contribution à l'histoire de la métrique arabe, dans **Arabica**, 1955, p. 315 s

5. إلا أن هذا الشاعر لا يمثل في الجدول إلا بالنسبة لـ 9 قطع، الشيء الذي يحول دون اعتبار نسب الاستعمال هذه نسبا دالة.

6. مع اختلاف جد طفيف بين الاحصاءين، لا يدفع إلى استنتاج أي شيء.

الوزن. وبإمكان جزء القطعة المحتفظ به أن يمثل تمثيلا جيدا قطعة طويلة ضاعت. وقد سجلنا النسب عوض تسجيل الأرقام التي وفرها ڤادي.

	D.S.P	الحطيئة	حسان	جميل	الأخطل	عمر
الطويل	%40.5	%45,5	%32,3	%72	%53	%24,3
الوافر	% 21,6	%21,5	%15,5	%7,2	%15,7	%5,05
الكامل	%12,3	%12.3	%17,6	%9,3	%9,2	%21,2
البسيط	%13,4	%8,9	%19,3	%5	%14	%9,6
الخفيف			%9,8		%0,85	%23
الرجز	%1,75	%1,27		%5.7	%4,15	%6
المتقارب	%3,5	%3.8	%6,3	%0.72	%0,83	%0,34
مجزوء الكامل	0	%2,5	%0,84			%1,37
المنسرح	%1,75	0	%1,26			%5,05
الرمل	%2,35	%1,27	%1,68		%0,83	%4,45
المديد	%1,2	%2,5				%2,74
السريع	1,75		%1,68		%1,65	%1,37
مجزوء الرجز						%1,02
الهزج						%0,34
المجتث						
مجموع القطع	171	79	239	140	121	292

	كثير	ذو الرمة	الفرزدق	جرير	الكميت
الطويل	%24	%79,5	%68	%47	%22
الوافر	%4,8	%9	%11,1	%32,5	%22
الكامل	%66		%4,2	%5,15	
البسيط	%2,05	%11,5	%10,8	%2,77	%22
الخفيف	%1,02		%0,13		%11
الرجز	%0,25		%1,7	%9,9	
المتقارب	%1,27		%0,93		%11
مجزوء الكامل			%2,5		
المنسرح			%0,25	%0,4	%11
الرمل					
المديد				2,38	
السريع	%0,6				
مجزوء الرجز					
الهزج					
المجتث			%0,13		
مجموع القطع	394	78	765	252	9

الملاحظة الأولى: تتكون المجموعة الكبرى من نفس البحور الأربعة، لكن مع تغيير محسوس في تصنيفها على التوالي. فلنقارن بين النتيجتين:

*جدول برَاونْليخ:

الطويل	الوافر	البسيط	الكامل
%36,10	% 16,82	% 13,05	%11,36

*جدول قادي:

الطويل	الكامل	الوافر	البسيط
% 50,48	% 20,18	% 13	%10,11

إن الحاصل المجموع لهذه البحور الأربعة يوفر لنا، بالنسبة لكل شاعر، التصنيف التالي:

ذو الرمة	%100
كثير	%96,85
الفرزدق	%94,1
جميل	%93,5
الأخطل	%88,9
الحطيئة	%88,2
جرير	%87,42
حسان	%84,7
عمر	%60,15

تهيمن، إذن، المجموعة العروضية الكبرى التي تجد تأكيداً مطلقاً لها عند ذي الرمة. ومن هذه الزاوية، يمكن اعتبار هذا الشاعر يمثل نزعة القدامة الخالصة. وتوجد، داخل هذه الطائفة، بعضُ الوقائع المهمة. فالطويل يقوي امتيازه[7]، ويرتقي الكامل الذي لوحظ ارتقاؤه سابقا عند حسّان، ولوحظ بالتالي ارتقاؤه في بداية القرن؛ والبسيط يتقهقر إلا أن هذا التقهقر ليس بعدُ شديد الوضوح، لأن تصنيف براونليخ يُعثَرُ عليه مرة أخرى عند الأخطل والفرزدق.

والواقع، أن الانقلاب الحقيقي صادر عن عمر بن أبي ربيعة:

الطويل	الخفيف	الكامل	البسيط
% 30,20	% 23	% 20,21	% 60,90

مع صعود مدهش لبحر ذي إيقاع مكسر، وهو بحر الخفيف الذي يحتل لأول وهلة الرتبة الخامسة في التصنيف العام بنسبة 25,30%. وإذن، فهذا الشاعر يبدو، بلا جدال، شاعراً مجدّداً. ويوجد، بالإضافة إلى ذلك، عند الشعراء الأخيرين في الجداول، نوع من التأرجح الذي يحتل المواقع الثابتة بشكل أفضل، وهو يعلن عن حقبة جديدة. ويشكل ذو الرمة قمة منحنى سيتغير اتجاهه بعد ذلك.

7. ويبقى نفسه ثابتا بينما تتقهقر البحور الموالية له.

معالجةُ إحْصاءِ ثَانْ لـ ج، ك، ڤادِي: القرنُ الثّاني(8)

يتعلق الأمر بخمسة شعراء مهمين جداً من القرن الثاني، توفُّوا ما بين 167 هـ و211 هـ. وكما هو الأمر بالنسبة للجدول السابق، فإننا لم نأخذ بعين الاعتبار التقسيم إلى قطعة وأجزاء قطعة، وأشرنا إلى النِّسَب عوض الإشارة إلى الأرقام. ومن جهة أخرى، ألزمنا أنفسنا بأن نستعمل إحصاءنا الخاص فيما يتصل ببشار الذي نتوفر، بالنسبة إليه، على أعماله الكاملة، وفيما يتصل بأبي العتاهية الذي طُبِعَ ديوانه مؤخراً طبعة ممتازة. وقد حافظنا على الترتيب الذي اختاره ڤادي لتصنيف البحور لكيْلاَ نضلل القارئ الذي قد يريد الاستناد إلى دراسته.

	بشار	ابن الأحنف	أبو نواس	مسلم	أبو العتاهية	المحموع
	245 قطعة	588	893	78	756	
الطويل	%23,5	% 24,3	%15,45	%32	%18,9	%19.8
البسيط	%15,35	%12,9	%14,21	%24,4	%11,4	13,5
الكامل	%10,22	%12,7	%8,75	%15,4	%13,9	%11,5
السريع	%8,26	%10,4	%13	%3,85	%6,75	%9.8
الوافر	%6,69	%7	%11,1	%5,1	%8,85	%8,9
الخفيف	%11	%9,7	%6,72	%2,56	%8,60	%8,25
المنسرح	%2,75	%5,45	%7,05	%5,1	%5,95	%5,90
مجزوء الكامل	%2,36	%3,23	%3,58		%8,85	%4,85
مجزوء الرمل	1,57%	%2,21	%5,82			%2,88
الرمل	2,36%	%2,21	%1,35	%1,28	%5,7	%2,92
الرجز	3,14		% 5,04	%2.56	%1,05	%2,46
الهزج	3,14%	%1,7	%1,57		%1,72	%1,75
المتقارب	%1,57	%5,1	%0,36	%2,56	%0,13	%1,56
المجتث	%0,79	%0,85	%2,46		%0,53	%1,29
مجزوء الوافر		%0,68	%1,57			%0,7
المديد		%1,02	%1,35	%2,56	%1,98	%1,36
مجزوء الخفيف	%0,79		%1,01			%0,43
مجوزء الرجز	%1,92	%0,51	%0,45	%2,56		%0.55

8. المقال المذكور في الهامش 4.

يدور هذا الجدول حول الحقبة التي سبقت مباشرة الحقبة التي قمنا نحن بدراستها. والاتجاهات التي يجعلنا نتنبأ بها ـ وقد سجل ڤادي اتجاهات عديدة ـ تهمنا إذن إلى أقصى درجة. ولقد بدا لنا من الأفيد أن نقف عليها بعد تقديم النتائج المتعلقة بالنصف الأول من القرن الثالث. وهكذا سيمكننا أن نرى ما الذي أصبحت عليه.

ومع ذلك، يمكننا منذ الآن، أن نثير الانتباه إلى بعض الوقائع. فبالنسبة لمجموع 2569 قطعة، تتشكل المجموعة العروضية الكبرى كالتالي:

الطويل: 19,8% 508 قطعة	البسيط: 13,5% 347 قطعة	1403 قطعة
الكامل: 11,5% 296 قطعة	السريع: 9,8% 252 قطعة	

ويعقب ذلك عن كثب بحر الوافر (90,8 ٪ـــ 228 قطعة) والخفيف (212- 25,8 قطعة). إن البحور الأربعة التي كانت تحصل، وفق ترتيب مغاير، على الأغلبية خلال الحقبتين السابقتين، تحتفظ بهذه الأغلبية باستثناء تقهقر الوافر إلى الموقع الخامس. ومع ذلك، تبين النسبة، التي يحصل عليها الشاعر ومقارنة مع مجموع إنتاجه، إلى أي حد يتقلص التفاوت:

	بشار	ابن الأحنف	أبو نواس	مسلم	أبو العتاهية	المجموع
الطويل، البسيط، الكامل، الوافر	55,76%	56,9%	49,51%	76,9%	53,05%	53,7%

ولنتذكر بأن نفس النسب تتراوح، عند الشعراء القدامى، بين 70٪ و96٪، وتتراوح، عند شعراء القرن الأول، بين 84,70٪ و1000٪، ما عدا عمر بن أبي ربيعة الذي يظهر بمظهر المُخِلّ بها بنسبة 15,60٪. ويظهر القديم بنسبة 90,76٪، بينما ينزل أبو نواس إلى نسبة 49,51٪.

إن هناك، بطبيعة الحال، واقعة مهمة: فنحن نجد مبدعين قد خُصِّصَ جزءٌ من إنتاجهم لأغراض أدبية تتميز بوضوح عن شعر المديح. فإلى أي حد تؤثر طبيعة الإلهام في اختيار الأوزان؟ لقد أجرينا إحصاء حول إنتاج أبي نواس[9] فتبين لنا أن هناك 155 قطعة مدحية

9. يبدو لنا مثاله مؤكدا لأن هذا الإنتاج متنوع تنوعا واضحا، بينما تعد انتاجات ابن الأحنف ومسلم أكثر انسجاما، الشيء الذي لا يسمح بفهم الاختلافات التي يمكن ان تمليها الأغراض عند نفس الشاعر.
وسنقدم مرة ثانية هذا الجدول بالكثير من التفاصيل بعد بضع صفحات، وجدولا آخر مخصصا لأبي العتاهية.

أو رثائية أو قصائد مناسباتية من مجموع 893 قطعة. وقد وضعنا نسبة للبحور المستعملة بهذه المناسبة ومقارنة نسب الجدول العام:

	شعر الحفل	النسبة العامة	الفارق
الطويل	24,5%	15,45%	-9,05
البسيط	10,95%	14,21%	+3,26
الكامل	21,15%	8,75%	-12,40
السريع	7,10%	13%	+5,90
الرافر	10,95%	11,1%	+0,15
الخفيف	7,10%	6,72%	-0,83
المنسرح	5,16%	5,45%	+0,29
الرمل	5,16%	1,35%	-3,81
الرجز	3,86%	5,04%	+1,18
الهزج	0,65%	1,57%	0,92+
المتقارب	0,0%	0,36%	+0,36

يبدو أن الانتقال يحدث، إذن، على حساب الكامل والطويل والرمل لصالح السريع والبسيط والرجز، أما البحور الأخرى فلا تتعرض إلا لتنوعات ذات نسب دنيا.

	مطيع بن إياس	سلم الخاسر	أبو الشمقمق	مجموعات جزئية
الخفيف	17+3 مجزوء	3	10	33
الطويل	5	14	6	25
البسيط	3+2 مجزوء	8	7	20
السريع	6+1 مجزوء	7+3 مجزوء	8	25
الكامل	2	6	4	12
الوافر	3+4 مجزوء	3	4	14
المتقارب	2	6	3	11
المنسرح	6	4	2	12
المديد	1	1		2
الهزج	5			5
الرمل	2		2	4
المجتث	3		3	6
الرجز	2+1 مجزوء	3+1 مجزوء	1	8
مجزوء الرمل	5		10	15
مجزوء الكامل	7	3	4	14
مجموع القطع	80	62	64	206

تجد الهيمنة الدنيا للمجموعة الكبرى[10] مُبرِّرَهَا، بصفة عامة في الصعود القوي للسريع والخفيف والمنسرح، وفي ظهور بحور مجزوءة. وتتأكد عند ثلاثة شعراء جمع ڤون گرونباوم دواوينَهُم الناقصة جداً. ويتعلق الأمر بمطيع بن إياس (توفي سنة 169 هـ)، وسلم الخاسر (توفي سنة 186 هـ)، وأبي الشمقمق (توفي حوالي 180 هـ). لقد أعدنا تركيب الجدول الذي قدمه محمد يوسف نجم، (ص 11و12 من كتابه **شعراء عباسيون**). إن الاستعمال الكثير لبحور الدائرة الرابعة (الخفيف والسريع والمنسرح) أمر لا جدال فيه، وإن ظل هذا الاستعمال قليلاً عند سلم الخاسر. ويعتبر هذا الإحصاء المتعلق بالشعراء الأقل شهرة، ولم يُحتَفَظ بكل شعرهم، إحصاء دالا في نظرنا. وستبرز منحنياتُنا هذا التطورَ الذي سنحدد اتجاهاته، مع ملاحظة ما أصبحت عليه الأمور في القرن الثالث.

النصفُ الأول مِنَ القرْنِ الثّالث

تدور إحصائياتنا حولَ ستة شعراء نُصنِّفهم وفق ترتيب زمني. ولْنقُلْ تواً بأن هذه النتائج تستدعي بعض التحفظات. فنتاجات ابن الضحاك ودعبل وديك الجن وصلتنا مبتورة، أو أنها نُشرت بشكل سيىء. ومن جهة أخرى، ظهَر الجزء الرابع من **ديوان البحتري** في الوقت الذي كنا قد أنجزنا فيه حساباتنا ووضعنا رسومنا البيانية. وبما أن هذا الشاعر يجب أن يحتلَّ موقعه في دراسة الشطر الخامس من التاريخ، إلى جانب ابن الرومي، من جملة شعراء آخرين، فقد ارتأينا الاكتفاء باستعمال التعداد الذي أنجزه الأشتر في بحثه[11]. وفيما يخص أبا تمام، فإن الـ 175 قطعة المحصاة في الجدول التالي تتعلق بالأجزاء الثلاثة الأولى من ديوانه وهي قطع مدحية. إلا أننا قد حصلنا على الجزء الأخير في الوقت المناسب لكي نُدرج في تحليلنا القطع المتعددة المخصصة لأغراض شعرية أخرى[12]. إننا نأخذ بعين الاعتبار الجدول الإضافي الوارد في الصفحة اللاحقة والنسب التي يوفرها سواء في حساب المعدلات العامة أو في رسم المنحنيات. ويعد هذا الازدواج مفيداً جداً من أجل تقويم تأثيرٍ محتمل لضروب الأغراض على اختيار الأوزان.

10. التي استمرت مع ذلك حتى عند ابن الأحنف الذي يخصّص كل إنتاجه للشعر البكائي.
11. Buhturi , p.331؛ يجب أن يعاد الإحصاء، بطبيعة الحال، في الطبعة الضخمة للديوان الذي نتوفر عليه الآن.
12. يعد الديوان. 490 قطعة، إلا أن الجزء الرابع يبدأ بـ 180 بينما انتهى الجزء الثالث بـ 175 ؛ ومن جهة أخرى، فقد تم ترك بعض القطع ذات التقطيع المشكوك فيه جانبا الشيء الذي يفسر اننا نجمع 175 + 288 قطعة بدل 175 + 315.

	ابن الضحاك	دعبل	ديك الجن	أبو تمام	علي بن الجهم	البحتري
عدد القطع	144	229	149	175 مادحة	120	563
الطويل	19,45%	19,65%	11,65%	19,4%	19<15	25%
الكامل	9,80%	16,15%	25,30%	30,8%	%	21,10%
البسيط	8,34%	19,20%	16,66%	21,10%	%22,50	10,30%
الوافر	8,34%	13,10%	10,65	10,25%	%19,15	9,94%
الخفيف	6,25%	4,90%	9,34%	6,27%	%6,66	16,70%
السريع	7,64%	7,85%	7,32%	2,28%	%14,16	4,62%
المتقارب	6,94%	7,42%	1,34%	0,57%	%5	5,86%
المنسرح	5,55%	4,90%	4,67%	4,56%	%2,50	4,08%
الرجز	0,70%	2,62%	2,01%		%0,83	0,53%
الهزج	4,16%	0,87%	1,34%		%3,33	0,53%
الرمل	%4,86	3,06%	1,34%	0,57%	0,83%	1,25%
المحتث	0,70%	0,44%			0,83%	
مجزوء الكامل	3,47%				%0,83	
مجزوء الخفيف	3,47%					
مجزوء الرمل	3,47%					
مجزوء الوافر	1,39%				3,33%	
مجزوء الرجز	1,39%					
مجزوء المتقارب	0,70%				0,83%	
المديد	1,39%		0,67%			

أبو تمام: الأغراض الأخرى غير المديح – 288 قطعة

	الرثاء	الغزل	الهجاء	العتاب	الوصف	الفخر	المجموع
الطويل	13	19	3	5	3	7	50
الكامل	5	22	23	4	5	1	60
البسيط	6	15	11	8	3	2	45
الوافر	1	7	12		2	2	24
الخفيف	3	35	11	2			51
السريع	1	17	6	1			25
المتقارب	1			1			2
المنسرح		7	3				10
الرجز			1		3	1	5
الهزج		1	2				3
الرمل		5			3		8
المحتث		1	1				2
المديد		3					3
المجموع	30	132	73	21	19	13	288

يفضي بنا هذا الجدول، الذي يتوفر على عدد كبير من القصائد الغزلية، إلى التغييرات التالية بالنظر إلى الجدول السابق :

الكامل : من30,8% إلى 21%، المعدل : 25,90%

الطويل : من19,40% إلى 16,60%، المعدل : 18%

البسيط : من 21,10% إلى 15%، المعدل : 18%

الخفيف : من6,27% إلى 17%، المعدل : 11,63%

الوافر : من 10,25% إلى 8%، المعدل : 9,12%

وإذن، فهناك تصويبات محسوسة. فالخفيف، وهو بحر غنائي، يحتل موقعاً أقوى يتأكد عند علي بن الجهم والبحتري؛ ويعزز هذا البحر زحفه مرة أخرى في القرن الثالث. أما عند أبي تمام، فإن الكامل هو الذي يسيطر على كل ضروب التعبير أمام الطويل والبسيط والخفيف.

إن المجموعة العروضية الكبرى، بالنسبة لمجموع شعراء هذه الحقبة، تتشكل على الشكل التالي :

الكامل : 20,60%؛ الطويل : 18,81%؛ البسيط : 15,27%؛ الخفيف : 12,16%؛ متبوع الوافر : 9,63%.

فالخفيف يأخذ من الوافر المرتبة الرابعة، انطلاقاً من أبي تمام وحده، لكن بنسبة من شأنها أن تعيد في هذه الحالة الوضعَ لصالحه في المعدل العام. وتكشف الجموع الحاصلة تأكيد نزوع هيمنة هذه المجموعة المكونة من خمسة بحور تتأكد نحو حصر الاختيار :

ابن الضحاك	52,18%
دعبل	73%
ديك الجن	80,60%
أبو تمام	82,65%
علي بن الجهم	81,62%
البحتري	83,04%

وإذا كان ابن الضحاك يشابه مجموعة بشار وابن الأحنف الخ، فإن التطور يتجه، منذ دعبل، نحو العودة إلى أغلبية أكثر وضوحاً، وبالتالي إلى اتجاه ممارسة عروضية أقل تنوعاً، تذكِّر بالممارسة العروضية للقرن الأول، حيث تتراوح النسبة بين 84٪ و100٪.

لنستعد الآن استنتاجات ڤادي المتعلقة بالقرن الثاني، ولْنَرَ إلى أي حد ما تزال هذه الاستنتاجات صَحيحة:

1) لم يعد الطويل يمارس هيمنة مطلقة. فالواقعة أكيدة على الرغم من المرتبة الأولى التي يستعيدها عند البحتري. ولعل البحتري يبشر بمرحلة جديدة. ويمكن التأكد من ذلك بتحليل نتاج النصف الثاني من القرن الثالث. وفي انتظار ذلك، لنُسجِّلْ أن المرتبة التي كانت لهذا البحر قد تقهقرت تدريجياً، كما يبرهن على ذلك منحنى استعماله. وبالفعل، فقد انتقل من 36٪ في الحقبة القديمة إلى 48٪، وانتقل أخيرا، في القرن الثالث، إلى 19٪ و81,18٪. ولم يحل استقراره النسبي دون أن يتجاوزه الكامل بقدر قليل، وإستعاد الكامل على النقيض منه منحنى صعوده بعد توقف في القرن الثاني.

2) تشير نسبة استعمال السريع والخفيف، وهما بحران غنائيان، إلى تقدم محسوس وتسجل تغيراً حقيقياً. وتفرض هذه المجموعة العروضية نفسها، وهي أقل استعمالاً عند الشعراء ذوي النزعة البدوية، على الشعراء الحضريين في الحجاز مثل عمر بن أبي ربيعة، ولم تتوقف عن الرواج منذ تلك اللحظة، حتى عند البدو المتحضرين مثل البحتري وأبي تمام. وإذن، هناك واقعة من الواجب أن يوليها المرء كامل أهميتها.

3) وترتبط بهذه المجموعة البحورُ المجزوءةُ مثل مجزوء الكامل الخ . . .، إلا أن ملاحظة ڤادي، فيما يتصل بهذه المسألة، لا تتأكد. ويتعرض النزوع الذي يشير إليه لتوقف مباغت في القرن الثالث. ومرة أخرى، يَبرُزُ ابن الضحاك بوصفه المحافظ على الطرق المستعملة في الحقبة السابقة لأنه الوحيد، أو الوحيد تقريباً، الذي يستعمل هذه البحور. وتصدق نفس الملاحظة على المجتث الذي لا يظهر إلا نادراً.

4) يتأكد تراجع الرجز.

5) ينقطع تصاعد الهزج والمديد، ويمكننا القول بأن المديد يكاد لا يكون موجوداً.

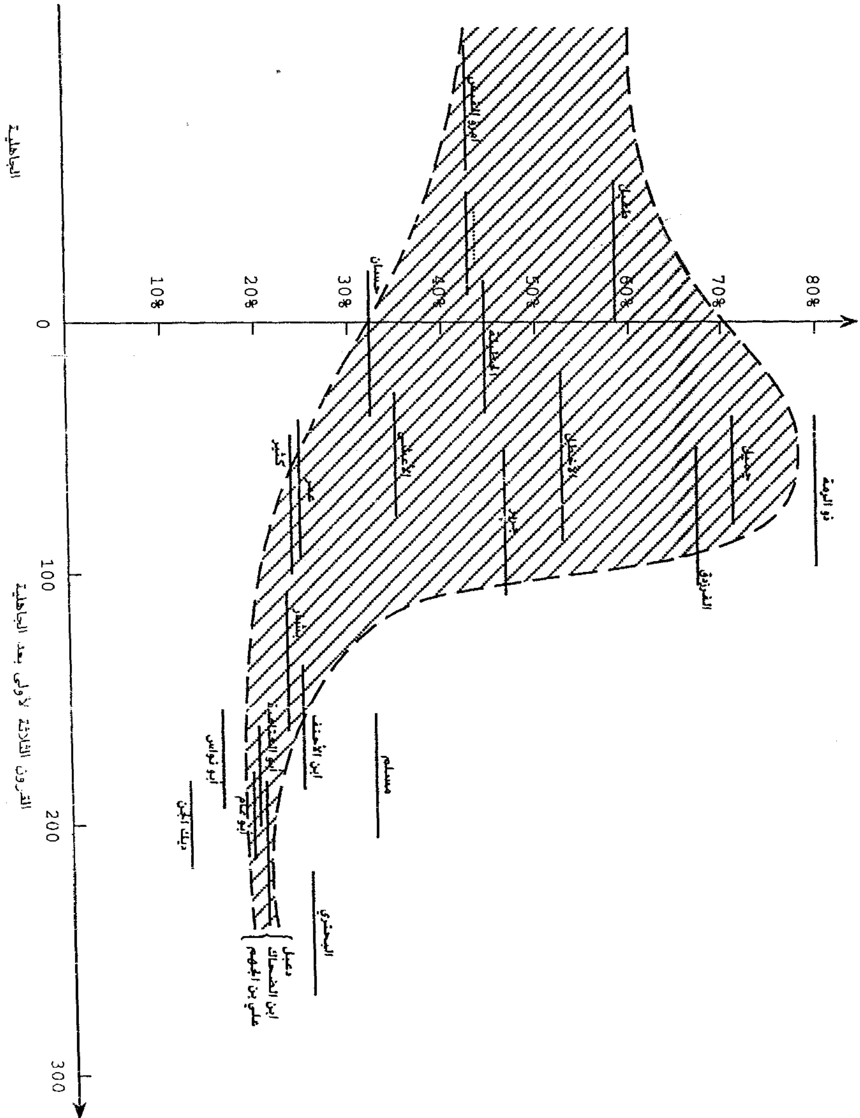
6) يستقر الوافر والمتقارب والمنسرح، وتظل هذه البحور في نقطة توازن. بينما يعرف الأوّلان تقهقراً، وتزداد حظوة البحر الأخير في القرن الثاني.

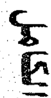
نقترح منحنيات تسمح لنا بفهم التطور الموصوف في مجموعه قبل تقديم الاستنتاجات العامة حول الحقبة التي تهمنا، المنحنيات ترسم الخطوط العريضة لمصير بحر، وهي بذلك أفضل من تعليق جزئي بالضرورة، ومُضجِر أحيانا.

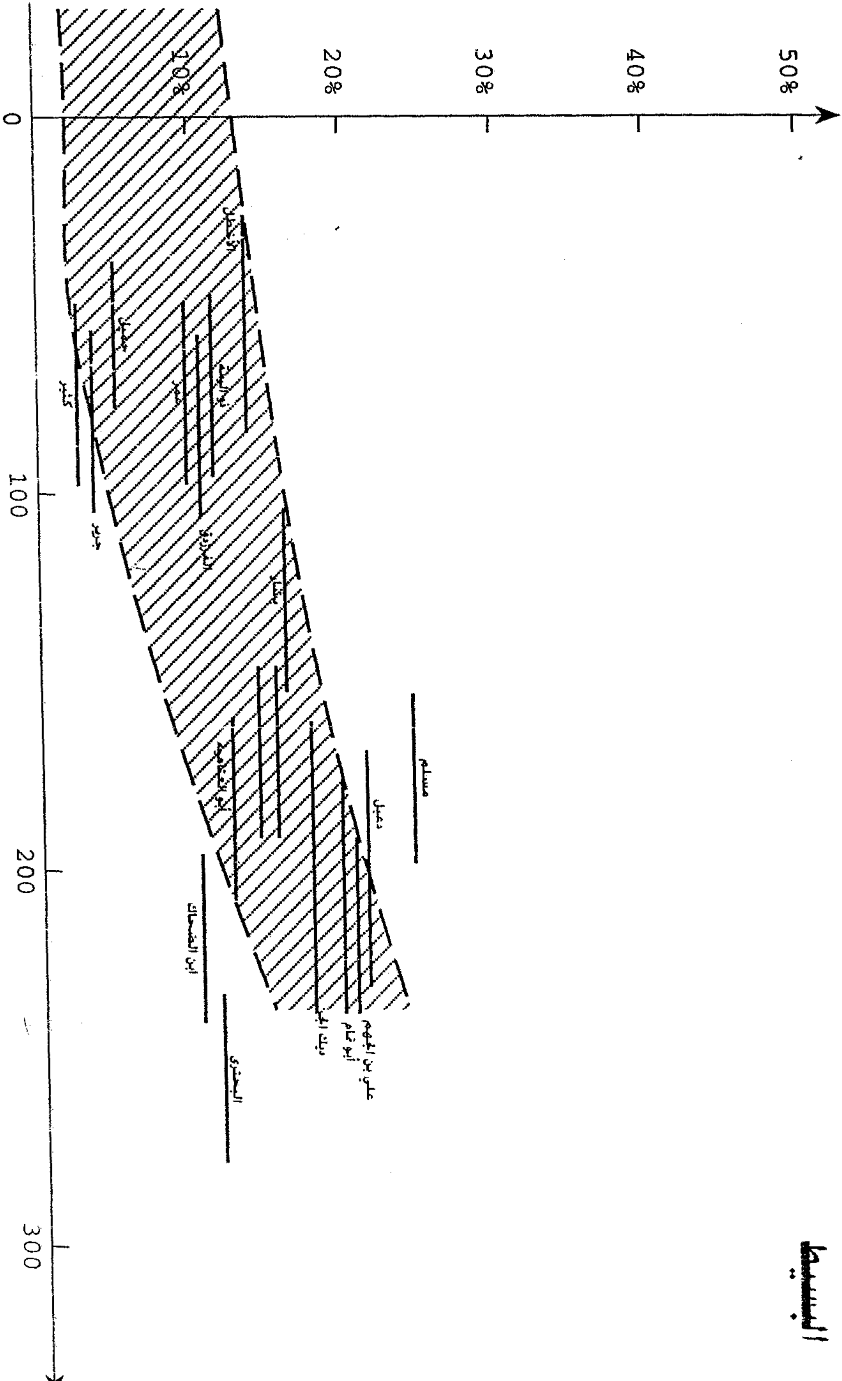
توْجيهَاتُ القرَاءَة

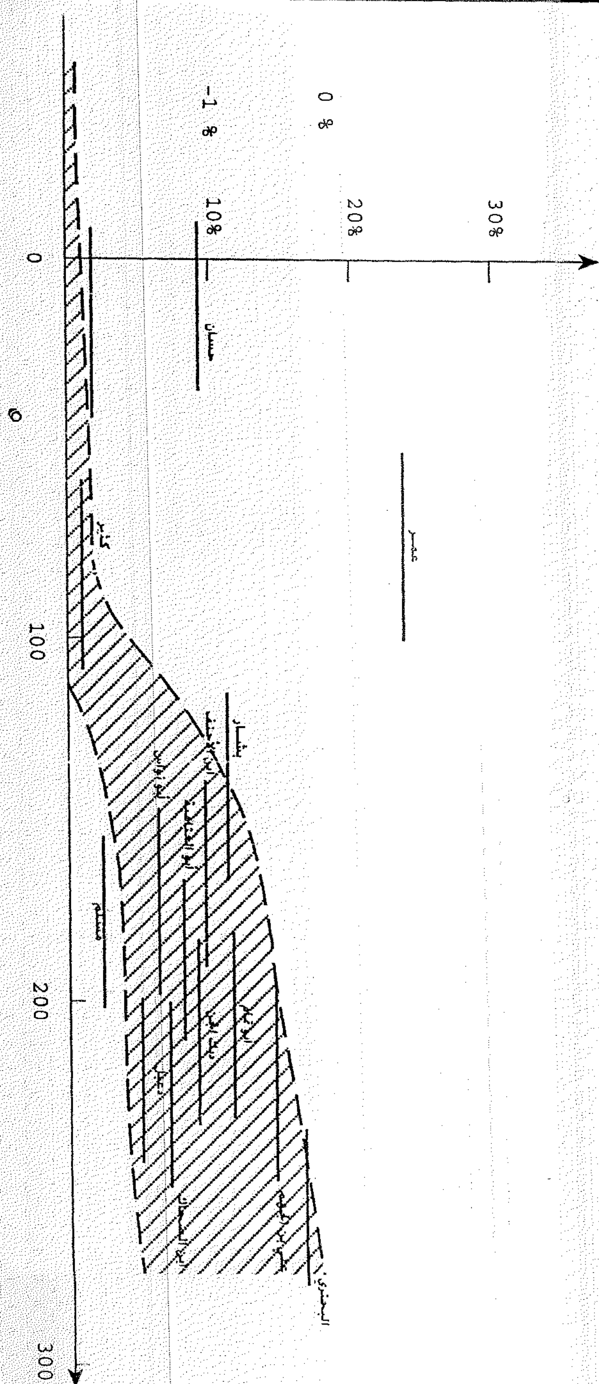
تقدم المنحنيات التالية تواتُرات استعمال بعض البحور أو بعض مجموعة من البحور. فقد وُضعت النسب في إحداثيات عمودية، ووُضعَتْ المدة المتسلسلة زمنياً في إحداثيات أفقية، وبالتالي، فإن الشعراء الجاهليين يقعون في الجزء الأيسر من المنحنى، ويقع شعراء العصر الهجري في الجزء الأيمن منه. ويمثل الجزء الأوسط تطور حقل تغير تواترات الاستعمال بالنظر إلى الزمن.

وتتعلق المنحنيات الخمسة الأولى بالطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف. بينما يتعلق المنحنى السادس بمجموع البحور الكبرى (الطويل والبسيط والكامل والوافر). ويمثل المنحنى السابع تطور البحور المجزوءة. وتُبرِزُ مقارنة المنحنيين رقم 6 و7 تكامل المجموعتين الأخيرتين المحللتين.


الطويل
الجاهلية
القرون الثلاثة الأولى بعد الجاهلية
0
100
200
300
10%
20%
30%
40%
50%
60%
70%
80%
امرؤ القيس
طفيل
حسان
الحطيئة
جميل
ذو الرمة
الأخطل
جرير
الفرزدق
كثير
بشار
ابن الأحنف
مسلم
أبو نواس
أبو العتاهية
أبو تمام
ديك الجن
البحتري
دعبل
ابن الضحاك
علي بن الجهم


الكامل
70%
60%
50%
40%
30%
20%
10%
0
100
200
300
كثير
عمر
ذو الرمة
الفرزدق
الأخطل
جميل
بشار
أبو نواس
مسلم
ابن المعتز
ديك الجن
علي بن الجهم
أبو تمام
البحتري
ابن الضحاك


البسيط
50%
40%
30%
20%
10%
0
100
200
300
الأخطل
جميل
كثير
عمر
ذو الرمة
جرير
الفرزدق
بشار
مسلم
دعبل
أبو العتاهية
ابن الضحاك
البحتري
علي بن الجهم
أبو تمام
ديك الجن



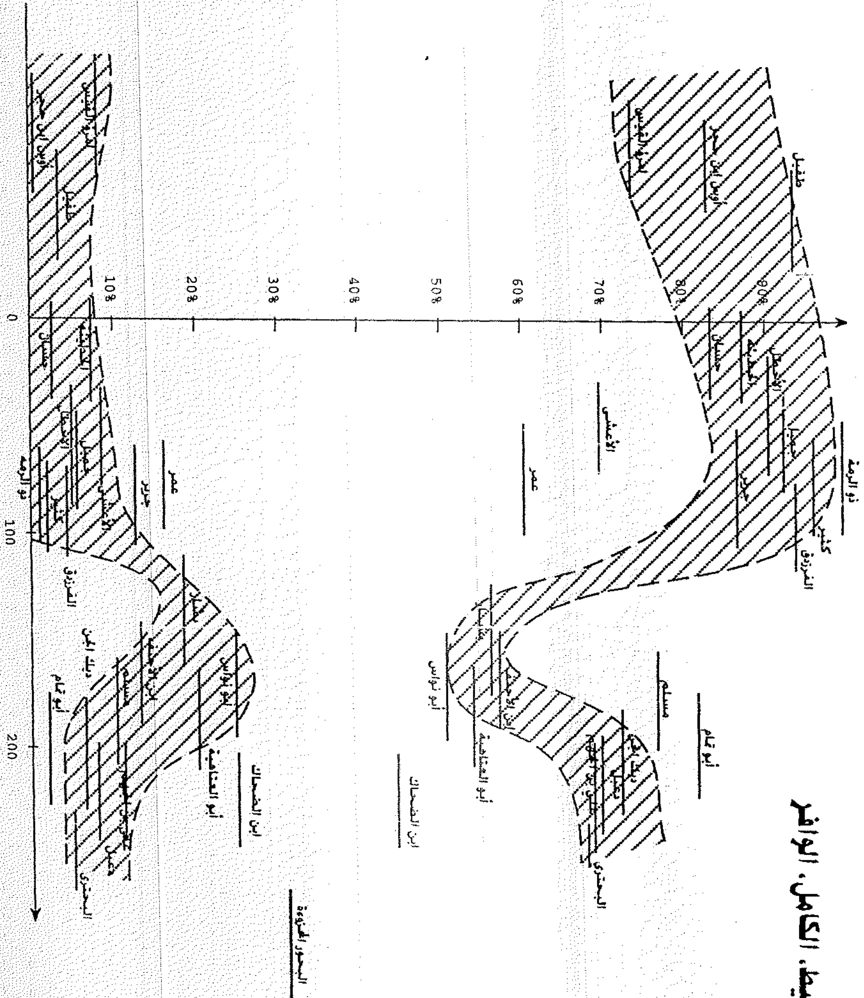
الخفيف

الوافر

40%
30%
20%
10%

0
100
200
300

جرير
الأخطل
الفرزدق
ذو الرمة
جميل
عمر
كثير
بشار
أبو العتاهية
أبو نواس
مسلم
أبو تمام
دعبل
البحتري



الطويل، البسيط، الكامل، الوافر
ذو الرمة
كثير
الفرزدق
جميل
الأخطل
جرير
طفيل
أوس بن حجر
امرؤ القيس
الأعشى
عمر
مسلم
أبو تمام
البحتري
أبو نواس
أبو العتاهية
ديك الجن
ابن الضحاك
البحور المجزوءة
10%
20%
30%
40%
50%
60%
70%
80%
0
100
200

تبرز هذه المنحنيات بوضوح، إذن، ما ظهرلنا حال القيام بتحليل نسب الاستعمال. فمن بين مجموعة البحور الخمسة الكبرى، يتعرض الطويل وحده لانحدار أكثر وضوحاً، وتوجد أبحر الكامل والبسيط والخفيف في تقدم مستمر؛ ويبقى الوافر ثابتاً، إلا أن بحوراً أخرى تتقدمه. وفي هذا التطور، يبدو أن تاريخ 125 هـ يسجل منعطفاً. ففي هذه الحقبة بالفعل تشير المنحنيات إلى توجهات حاسمة.

ومن جهة أخرى، وهذه تمثل بالنسبة لنا ملاحظة هامة، يقدم شعراؤنا في القرن الثالث أنفسهم كتابعين لا كمجددين. فهم يقوّون اتجاهات، ويتابعون تطوراً، إلا أنهم يظلون ضمن الاتجاه الذي رسمه أسلافهم المباشرون.

إن تراكب منحيات الاستعمال في مجموعات يُبيِّنُ أنها تتطابق تطابقاً دقيقاً. إلا أن التراكب المتعلق بالبحور الكبرى الأربعة يستدعي الملاحظة التالية. إن هذا التراكب ناتج عن تقاطع المنحنى النازل للطويل والمنحنى الذي يعرف تقدماً طفيفاً إلا أنه تقدمٌ ثابت للبحور الثلاثة الأخرى. وإذا اعتبرنا أن القرن الأول قرن القدامة بامتياز، فإن النصف الأول من القرن الثالث لا يمثل العودة إلى حالة سالفة بقدر ما يمثل مدخلا إلى حالة توازن. ولا ينبغي أن ننسى هنا أن العنصر المهيمن هو الكامل لا الطويل.

ولنذكر، في الأخير، بتقدم الخفيف، ولنستنتج أن الأمر قد لا يتعلق بقدامة جديدة، لأنَّ نسَبَ الاستعمال نسب من طبيعة أخرى*.

* أعبر عن امتناني الأخوي لـ جان بولدگود، المهندس المعماري، V.N.P، الذي يعود إليه الفضل في وضع هذه المنحنيات.

الفصل العاشر

مِنَ الوزْنِ إلَى الإيقَاع، أسبابُ الا

لقد صيغت، في مختلف الحقب وفي مختلف المجالا
يتلوها نفس التأكيد: إن الوزن والإيقاع عبارة عن عنصرين أساسيين
قوانينهما النظرية، فهم يجدونهما ويطبقونهما بالفطرة. [1] والمجال
الإنساني. فلا حاجة للشاعر الحقيقي، بالنسبة لقدامة بن جعـ
رشيق[3]، إلى معرفة قواعد العروض، فالطبع والذوق يقودانه إلي
العتاهية بأنه أكبر من العروض[5].

1 «إنه من الغريب حقاً أن يكون شعراؤنا قد كتبوا لمدة خمسمائة سنة شعرا رائعا دون أن يعرف
science of english verse and essays on music، ل. س. لانيير. ذكره ج. فور في
les éléments du rythme poétique en anglais moderne ص 18. الذي يو
لـCoventry Patmore المأخوذة من Amelia: «إن التعبير العروضي عن الانفعال ع
السياق هناك شهادات لشعراء فرنسيين في كتاب والتز، la création poétique، ص.
2. نقد الشعر، المقدمة، ص. 2و3 ؛ عيار الشعر، ذكر في تاريخ النقد. ص. 130
3. العمدة، I، ص. 134 و 151، يؤكد بالضبط أن الطبع يحمي الشاعر من اللجوء إلى ب
ذلك، قواعد العروض.
4. يستعمل هؤلاء المنظرون الثلاثة نفس مصطلحي الطبع والذوق : ويلحص. كودفروا. دومام
يستنتج منها استنتاجا خاطئا حينما يكتب «لقد نظم الشعراء، بدون شك، أغلب أبياتهم وفق
بالتزام (التشديد مني) القواعد التي فرضها النحاة فيما بعد على العروض» : انظر كتاب
XX. إن الأمر لا يتعلق بملاحظة، وإنما يتعلق بمعرفة. إن عروض الخليل لا يوجد خارج الشعر، ف
علما سبقت قوانينه الفن، أو حاولت أن تفرض نفسها عليه، بل يمكننا أن نعتبره نظرية مستنبـ
القول بأن الشعراء لا يلتزمون بهذه القواعد : إنهم يسحلون أنهم يمتلكونها بالطبع. وسنكرر فيما بعد: أن العروض ليس هو الذي
أنشأ الشعر، بل الشعر هو الذي أوحى بالعروض.
5. الأغاني، السادس، ص. 14.

وباعتبار هذا المبدأ يحظى قبوله بالإجماع، فإن النقاد ليسوا منشغلين أبداً بتحليل وظائف الوزن في الإبداع. ويتم التذكير هنا وهناك بضرورة تتمثل في الاختيار الجيد للوزن واحترامه كامل الاحترام[6]، إلا أن التلميحات مختصرة، وأبو هلال العسكري يهتم، على وجه الخصوص، في وصفه لعملية النظم، بالقافية[7]. وبالجملة، فإن قدامة بن جعفر، مرة أخرى، هو الذي يستوقف الانتباه أكثر من غيره، وذلك بتخصيصه بضع صفحات لهذا الموضوع[8].

يجب علينا، إذن، أن نكتشف الشاعر، أو أن نحاول على الأقل اكتشافه بفضل تقديرات متتالية. وتوفر لنا ملاحظة الشاعر الفرنسي بول ڤاليري فرضية عمل مهمة، فهو يقول: «لقد بدأتُ قصيدة ما بمجرد الإشارة إلى إيقاع يكتسب بالتدريج معنى. ويتم هذا الانتاج بطريقة مَا، انطلاقاً من «الشكل» إلى «المحتوى»، وينتهي بتحفيز العمل الأكثر وعياً عند الانطلاق من بنية فارغة».[9] وقد يكون هناك، كما يقول ڤاليري نفسه، ما يشبه عكس العمليات، حيث قد ننطلق من حركة صوتية، تنشّط الشاعر، إلى تمثيلها اللفظي. ويمكننا أن نقارن هذه المقاربة، مع يلزم من الاحتياط المناسب، مع مقاربة أبي العتاهية الذي يبني قصيدة على نقرات مدَقّة قصار[10]. ومن البديهي أن يكون تدخل آلة توقع الوزن أمراً طارئاً. لكن هناك على العموم حقيقة أكيدة وهي أن صمتاً سيتبدد، ثم يتضخم بدفعة غير محددة. إنه لا يقول بعدُ أي شيء، لكنه يهيىء صوته. إن فراغا على وشك أن يُملأ، وإن ما قبل الكلام قد صار يترصد كلاماً تائهاً.

6. انظر مثلا الشعر والشعراء، المقدمة، ص. 35؛ والمقدمة، ج 2، ص. 739؛ فحتى هذا المؤلّف المعروف بدقته وحدة ذهنه البالغين يكتفي بأن يذكر بقاعدة تناظر الوزن وصعوبة تطبيقها. ولم يحصص الآمري، في الموازنة، إلا بعض الصفحات، وهي حد مختزلة، للوزن عند أبي تمام والبحتري، I، ص. 290.287، و 386 إلى 388. ولا يتناول العرض الأكثر اكتمالا للعروض. وهو عرض **العقد الفريد**، V، ص. 518.424، المرفق بأرجوزة طويلة جدا تشكل الجزء الأكثر وضوحا من العرض. هذه المسألة. إن فقر هذه النصوص. يقاس بفقر العرض، الذي يقدمه الطرابلسي، **la critique poétique des Arabes**، ص. 177.171. وهو عرض غير تام مع ذلك

7. **الصناعتين**، ص. 139.

8. سنستعملها فيما بعد أسفله؛ وينبغي أن نضيف أن قيمتها نسبية جدا.

9. Variété V, **mémoires d'un poème**, p.92,
ذكره والتز، في **Création poétique**، ص. 139، الهامش 2.

10. **الشعر والشعراء**، ص. 676، هناك بيتان يحددهما المحقق بوصفهما من الكامل، وهو أمر مستحيل: **طبقات الشعراء المحدثين**، ص. 230.229، بيت واحد مكوّن من شطر من كل بيت من البيتين اللذين قدمهما **الشعر والشعراء**؛ الديوان، رقم 156، ص. 580، يذكر البيت الأول فحسب دون ذكر إحالته؛ ويرى فيه المحقق مجزوء الرمل.

لكن ما هي الحركة الاستهلالية التي تؤدي إلى الانتظار
اللفظ السري الذي ينتفخ مملوءاً جرْساً ودلالة؟ وما هي السبل التي
التامة الوزن والإيقاع التي سينتهي فيها مسارها؟

إن هناك واقعة أساسية يجب التذكير بها، ذلك أن مشروعاً
فهو يعلم أنه يباشر مدحاً أو رثاء أو هجاء، يباشر قصيدة بكائية أو خ
وهذا ما يحُول دون مقارنة جد دقيقة مع شاعر حديث يتيح للفظ حر
دوافع حساسيته، ومن ثم يستسلم لدواره أو يسعى إلى التعرف
يسلكها.

أما بالنسبة للشاعر العربي في القرن الثالث، فإنه يختار ضربْ
مألوفة بـ«استعمالاتها وصورها وشاراتها وصيغها الثابتة». (11) وهو
الشعري كلَّ غرض من الأغراض المطروحة. يتمتع الشاعر، كما ر
وهذه هي المادة التي يتعلق الأمر باستعمالها من أجل نظم كل بي
الإنجاز الحق.

في هذه الأثناء، يختار الشاعر عاملَيْن عامَّيْن، أي عاملَيْن
لكامل القصيدة، هما القافية والوزن. لن نعود إلى دور القافية، إلا
عن أيٍّ منَ العاملَيْن يسبق اختيارُه اختيارَ الآخر. غير أن التساؤل عا
ما سلفاً إلى وزنٍ وإيقاع. ويمكن للمتوالية الختامية للبيت أن تكو
الصوتية – الدلالية المرتسمة في الوعي الصانع، والعنصرَ الإيقاعي
البيت، لاحقاً، بحركته. وعلى العكس من ذلك، يرسّخ الوزنُ بن
القافية. ومن ثمّ يُعدُّ البيت الأول المنظوم محدداً مَهْمَا كان موقعه في

وفيما يخصنا نحن، فإننا قد نميل إلى الفرضية الثانية، تلك ال
الشاعر لإيقاع عام بدل استسلامه لمتوالية إيقاعية. وبطبيعة الحال، فإ
مركّبٌ وصعبُ التفكيك وفق هرمية الوظائف الإجرائية، وخاصـ
لكن الوزن، في نهاية الأمر، يتملّك المعنى في كليته. إن الشاعر، ك
يَنْظِمُ بيتَه تفعيلةً تلو تفعيلة، مثلما يبني الباني حائطاً حجرة فحج

11. تعبير لموريس بلانشو، le livre à venir, p. 304

ث؟ ما هو هذا
اتجاه القصيدة
ي ذهن المبدع.
مية، الخ...
شافه ويستقبل
ي المتاهة التي
ن يستعمل لغة
ة تسم بطابعها
ن يغترف منه،
التصور يبدأ
اثلَيْن بالنسبة
ينا أن نتساءل
إذ تشير قافية
ولى للسلسلة
ي الذي يطبع
تتكيّف معها
يستسلم فيها
اعي هنا فعلُ
لها الزمني.
ڤيرنييه، «لا
وره كُلاً تاماً

وحيّاً، مثلما يخلق موسيقيٌّ جُمَلَهُ الموسيقيّة، بدفقة واحدة، لا وزناً يعقبه وزن.»[12] تقوده في ذلك ضرورات تتمثل في مدة وتسلسل المجموعات الإيقاعية بإسراعاتها وإبطاءاتها، وتنوعات السطر اللحني.

إن العروضي يقطّع ويجزّىءُ ويبتُر، فيما المبدع ينتقل من قمة إلى قمة في حركة مستمرة. وحتى إذا فكر ورفض واستبدل، فهو لا يتوقف عن الإحساس بانسياب اللغة. فتحْتَ ضغطها يتقدم. وبمجرد الوصول إلى القافية، تنشأ الموجة التالية متخذة شكل ارتكاز مهيّىء، أي ذلك الترجيع الذي سبق للفظ اللاحق أن شكّلَهُ، وتلك الموجة التي أُدْرِكَتْ من قبل أن يتحرر الصوت.

هكذا ترى الفكرةُ النورَ وهي تحذو حذْوَ إيقاع ما، إيقاع الكلمات التي تحتوي عليها. ومن أجل التعبير عنها، يجب، إذن، اختيار كلمةٍ معينة لا اختيار كلمة أخرى، ويجب اختيار تركيب أسلوبي معين لا اختيار تركيب أسلوبي آخر، ويجب إكراهها على أن تسلك الطريقَ التي ستجعلها تقترن بالبنية الصوتية المرغوب فيها، ويجب أن تتخطى قمة إيقاعية، وأن تتقولب في فجوة ما، وأن تبسط بذلك خطاً تتُوئها. وبسبب ذلك، ترتبط الدلالةُ بالإيقاع ارتباطاً وثيقاً.

وبطبيعة الحال، فإن ذلك لا ينال من دور القافية كما وصفناه. ذلك أن القافية، سواء اخْتِيرَتْ قبل الوزن أم بعده، وربما تُختار في نفس الوقت الذي يُختار فيه الوزن لأن هذين العاملين يشتغلان مترابطين، تمارس قيوداً تدعّمها كذلك ضرورة توجيه المعنى نحوها وفق مسار إيقاعي مفروض. وتبقى مسألة معرفة لماذا يفضّل الشاعر هذا المسار على غيره، ولماذا يختار بانتظام نفس البحور من بين البحور الستة عشر المتوفرة.

التّناسُبُ التّعْبيريّ

يفرض منطق الأشياء البحثَ عن المزايا المستمدّة من اختياره، وبعبارة أخرى، البحث عن الوسائل التي يوفرها هذا البحر أو ذاك. وبما أن الإحصائيات دالة بخصوص تواتر الاستعمال، فإننا نتخذها منطلقاً لفرضياتنا.

Essai su

ذكره ج. فور. les éléments du rythme poétique en anglais moderne ، ص. 42. وهذا المبدأ مبدأ مقبول في عمومه مع ذلك، وقد كرّر النويهي ذلك في مقال سنشير إليه فيما بعد.

يكمن السبب الأول الذي يتبادر إلى الذهن في التناسب بين البحر وطبيعة المعنى. وهذا ما يقوم عليه، مثلا، تمييز البحور الغنائية (الخفيف والسريع، الخ..)، وتقوم بصفة عامة نظرية التناغم التعبيري التي يفضلها بصفة خاصة العديد من النقاد العرب الحديثين، ومن بينهم عبد الله الطيب المجذوب[13] ومحمد النويهي.[14] فمحمد النويهي يُبيّن أن النسيج التطريزي لكل بحر هو ما يجعله أكثر ملاءمة للتعبير عن ضرب خاص من الفكرة أو من الإحساس.[15] وهو يقول: «يعد الطويل بإيقاعه البطيء والهادىء أكثر ملاءمة للانفعالات الهادئة المسيطر عليها الممتزجة بعنصر من التأمل، سواء أكانت سروراً غير صاخب وهادىء أم حزناً ملطفاً هادئاً. ويتلاءم الخفيف كذلك مع حالات نفسية جليلة وتأملية، فيما يتلاءم الكامل مع انفعال قوي وجاهد سواء أكان فرحاً شديداً مدوياً أم ألماً موجعاً. وحينما يتزايد نشاط الانفعال، فإنه يجد قناة ملائمة في الوافر بوفرة مصوتاته القصيرة السريعة، ومن هنا جاءت تسميته، وحينما يصل الانفعال إلى درجة اهتياج كبير، أو إلى تموج متشنج بين الغليان والتحكم، فإنه يجد قناة ملائمة في المنسرح الذي تكون كل تفعيلة من تفعيلاته الثلاث من نموذج مختلف، وإذن فهي تفضي إلى نوع مكسّر للإيقاع».[16] ويستنتج النويهي قائلا: «إن طبيعة محتوى الفكرة-الانفعال ونوعيتهما اللتان تقتضيان وتبعثان على كل اختلافات الشكل، في المظهر الإيقاعي... والمظهر اللحني معاً...».[17]

لهذا التأكيد بالطبع، ما يدعمه. فالبحر يوفر للمعنى تنسيقاً صوتياً يسْندُ الدلالة. وذلك لأن البحر نفسه هو مجرد نتيجة أو، كما كتب ياكوبسون، هو مجرد نموذج بيت «يحدد العناصر الثابتة... ويرسخ حدود التنوعات».[18] لقد نشأ العروض عن حالة اللغة وبنياتها

13 . عبد الله الطيب المجذوب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، ج1، ص. 81 وما يليها، وقد حلله هدارة، في **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**، ص. 538 وما يليها، وقد قدم بشأنه تحفظات لها ما يبررها.

14 Mohammad Al Nuwayhi, A reappraisal of the relation between form and content in classical arabic poetry, dans **Atti Del Terzo Congresso Di Studi Arabi E Islamici**, Ravello, I.U.O., Naples, 1967, p. 519-540.

وهو عبارة عن تلخيص للفصلين الأولين للكتاب الذي يحمل العنوان التالي: **الشعر الجاهلي، منهاج في دراسته وتقويمه**؛ ويعد النويهي ناقدا من النقاد العرب القلائل الذين هم على وعي بقضايا العروض العربي، على الرغم من مصطلحاته غير الدقيقة. وللأسف، فإن مداخلته تفقد الكثير من مداها حينما اقتصرت فقط على البرهنة على واقعية العلاقة بين الوزن والدلالة؛ ومن جهة أخرى، فهي لا تعتمد على تحليل فونولوجي كاف. وقلما حلل مفهوم الإيقاع، وسيقرأ المرء أيضا قراءة مفيدة تحليل محمد مندور في كتابه **في الميزان الجديد**، ص. 226.240.

15 . مقال سبق لنا أن استشهدنا به، ص. 524.525.

16. مقال سبق لنا أن استشهدنا به، ص. 525.

17 . مقال سبق لنا أن استشهدنا به، ص. 527. يبدو لنا التحليل، انطلاقا من هنا، أقل جودة بصفة واضحة.

18 . **Essais de linguistique générale**, p. 229

وقوانين حركتها؛ وهو يقدم حصيلة وسائلها وميولاتها؛ ويسجل في نظرية ما نتيجةَ تجارب متعددة. ويمكن للدلالات أن تُستمدَّ سواء من الكلمات التي تعبر عنها أومن الجروس والإيقاعات التي تعتبر تمثيلاً لها. فمُورييه يؤكد أن «الجرس والنطق والانفتاح والعلو الموسيقي والكتلة اللفظية والإيقاع والمدَد، كل ذلك يساهم في إعادة المظاهر المناسبة للموضوع الموصوف إلى اللفظ». (19)

لكن الوزن، بالضبط، بنية لا يمكن أن تُحَلَّل اعتماداً على اعتبارات صوتية هزيلة. وإذن، فالباب مشرَّع أمام البحث عن تماثلات تكون فيها اعتباطيةُ الإحساس هي المهيمنة. وقبل أن نقترح رمزية للوزن، وجب علينا، مع ذلك، أن نبدأ بما ينبغي البدء به، وأن نتساءل عن القيمة الدلالية للأصوات. إلا أننا لا نتوفر، بالنسبة للغة العربية، على أي شيء جدي في هذا المجال. ومادام المظهر الفونولوجي للغة لم يوصف وصفاً دقيقاً، وذلك حتى قبل القيام بدراسة ذات طبيعة نفسية، فإنه من العبث أن نتمحَّل بصدد هذا الموضوع. فعلى أي شيء نعتمد لنؤكد أن الطويل يناسب الانفعالات الهادئة، وأن الخفيف يناسب التأمل، وأن المنسرح يناسب الاضطراب؟ أنعتمد على عدد المقاطع القصيرة والطويلة فحسب أم على تنظيمها؟ لكن هل نعرف كل شيء عن التعارضات الفونيمية وعلاقات التجاور بين الفونيمات والتنوعات اللحنية وانتقالات النبر، الخ. . . ؟ قدر كبير من العناصر يعوزنا، وبدونها سيكون من الصعب علينا معالجة قضايا البحر.

وبالنظر إلى اختيار البحر، فإن شهادات القدماء نادرة جداً. فابن رشيق يروي لنا التبرير الذي قدمه الخليل لتسمية البحور. (20) إلا أنه لم يذكر سوى اعتبارات الوزن العروضي فحسب، وهي اعتبارات غير مبينة. إننا ملزمون، إذن، بأن نتأمل في بعض الملاحظات التي يظهر أنه موثوق بها.

وإذا كان كل وزن لا يعبر سوى عن ضرب ما، فإن التناظر الوزني يجب أن يؤمّن انسجام الأغراض في القصيدة. إلا أن ذلك لم يقع، على الأقل، في القطع المسمّاة بالمدحية التي ننتقل فيها من المقدمة البكائية إلى وصف فرس، ثم ننتقل إلى المدح. وبطبيعة الحال، يمكن للنغمة العامة أن تبقى هي هي، إلا أن هناك خاصية لمدلول يبدو أنه لا يؤثر على النموذج العروضي المختار.

19 Dictionnaire de poétique, p. 117

20 . العمدة، I، ص. 136.

وهناك مشكل له صلة بما سبق. وهو مشكل علاقات الوزن والغرض الشعري. إلا أننا نسجل هنا أيضا أن الملاحظات ملتبسة إن لم تكن متناقضة: فالعباس بن الأحنف يستعمل الطويل بنسبة 30,24 ٪ من نتاج مخصَّص كله للغزل؛ واختار الحسين ابن الضحاك الطويلَ بنسبة 45,91 ٪ من نتاج خمري في أغلبه؛ غير أن هذا البحر يبدو غير ملائم، مسبقاً، للتعبير عن العواطف الفردية. فهل تسمح دراسة نسَب كل غرض عند أبي نواس – وقد قدمنا لذلك جدولا غير مفصل – وعند أبي العتاهية بالتوصّل إلى تنائج أدق؟

أبو نواس

	المدح (104)	الرثاء (21)	الرقع (29)	نسبة جزئية	نسبة عامة	
الطويل	%24,75..25	%23,80..5	%27,60..8	%24.50	%15,45	-
البسيط	%9,51..10	%14,28..3	%13,80..4	%10,9	%14,21	+
الكامل	%21,80..24	%19,05..4	%13,80..4	%21,15	%8,75	-
المديد	%2,80..3	%0,00..0	%0,00..0	%1,94	%1,35	-
الوافر	%10,45..11	%9,52..2	%13,80..4	%10,95	%11,1	+
السريع	%4,75..5	%4,75..1	%17,25..5	%7,10	%13	+
الهزج	%0,95..1	%0,00..0	%0,00..0	%0,65	%1,57	+
المتقارب	%0,00..0	%0,00..0	%0,00..0	%0,00	%0,36	+
المنسرح	%6,66..7	%4,75..1	%0,00..0	%5,16	%7,05	+
الرجز	%3,80..4	%9,52..2	%0,00..0	%3,86	%5,04	+
الرمل	%5,70..6	%4,75..1	%3,45..1	%5,16	%1,35	-
الخفيف	%6,66..7	%9,52..2	%6,89..2	%7,10	%6,72	-
المجتث	%0,95..1	%0,00..0	%3,45..1	1,29%	%2,46	+



لدينا 541 قطعة مخصصة لشعر المناسبات من مجموع 893 قطعة، وهي تحتوي على قصائد غزلية – خمرية وطردية. وإذن، فإن هذه الأخيرة هي المسبِّبة للتقلص المحسوس للطويل والكامل، والمسبِّبة كذلك لصعود واضح للبسيط والسريع، أما التغيرات الأخرى فهي محدودة، إلا أنها ملحوظة مع ذلك بالنسبة للرجز المستعمل على وجه الحصر في الطرديات. ويبقى أن نعلم لماذا لجأ أبو نواس للتعبير عن عواطفه الغرامية أو الخمرية، إلى البسيط، وهو بحر قريب من الطويل؟ وإذا كان تقدُّمُ السريع عادياً، مادام الأمر يتعلق

بالشعر اللين، فإن الخفيف نفسه لا يتقدم، في حين كانت له اليد الطولى حتى في غزل أبي تمام. وهكذا فإن هناك دائماً ما يحُول بيننا وبين أن نخلص إلى تخصيص للبحر، في الوقت

أبو العتاهية

	الزهديات 442 قطعة		أغراض مختلفة 298 قطعة	
طويل	90	% 19,80	53	% 17,60
بسيط	50	% 11,00	36	% 11,95
كامل	115	% 25,30	57	% 18,91
	من بينها 41 مجزوءا		من بينها 26 مجزوءا	
مديد	9	% 1,98	6	% 1,99
وافر	40	% 8,80	27	% 8,95
سريع	30	% 6,60	21	% 6,97
هزج	4	% 0,88	9	% 2,98
متقارب	16	% 3,52	11	% 3,75
منسرح	27	% 5,95	18	% 5,98
رجز	2	% 0,44	6	% 1,99
رمل	22	% 4,85	21	% 6,97
خفيف	34	% 7,48	31	% 10,30
مجتث	3	% 0,66	1	% 0,33
متدارك	0	% 0,00	1	% 0,33

الذي قد يبدو فيه القيام بذلك ممكناً. ويتركنا الجدول المخصص لأبي العتاهية في خضم الحيرة.

رأينا أن المكانة المرموقة للكامل قد كانت تميز العصر. وعلى الرغم من بعض التغيرات الخفيفة، فإنه لا يمكننا أن نؤكد أن الزهديات قد قلبت العادات العروضية. فنحن إذن ملزمون بالاعتراف بما يلي: لاوجود لما يسمح لنا بالبرهنة على أن العلاقة بين البحر والدلالة ذات صلة في طرف منها باختيار الشاعر. فلا يمكننا أن نعرف ما إذا كان دافع نفسي أو عاطفي يحدِّد، بفضل إيقاعه الخاص، نموذجَ البيت الذي يُفْرض على المبدع، كما لا نعرف كيف يُحدِّده. (21)

مُواضَعاتُ اللغةِ وضروراتُها: النسيجُ العرُوضيّ

وبناء على ما سبق، يجب علينا أن نبحث عن ذلك في مكان آخر. ولهذا السبب يجب علينا أن نتذكر أن الشاعر العربي، في القرن الثالث، شاعر محترف، ينظم في الغالب

21 . إن مشكلة الأداء من طبيعة أخرى بطبيعة الحال. لكن وعلى الرغم من طرافته، فإنه لا يمكنه أن يحتل موقعا في تحليل الإبداع.

تحت الطلب. وعليه، فالقسم الكبير من نتاجه غير شخصي. ويمكننا القول بأنه يشتغل «بفتُور»؛ فاللغة هي التي تحركه أكثر مما يحركه انفعال. وحتى حينما يتعلق الأمر بموضوعات غنائية، فإن استهلاك الحوافز يكون في وضع تندر فيه الانفعالية أو الحركات الواقعية للفكرة.[22] كما أن الأحساسيس الصادقة تكبحها المواضعات. فأنْ ترغبَ في أن تكون شاعراً، معناه أنْ تتبنّى مسبقاً مجموعةً من المواقف وأن تقبَل كتابة مَا، وأن تمتلك الوسائلَ اللغويةَ التي وقع جردُها. وبالجملة، فمعناه تلقّي سنن والامتثال له. وهذا لا يلغي بالضرورة الأصالة، إلا أنه يجعل تفتحها صعْباً.

ومن جهة أخرى، فإن لغة ما تستقي من ذاتها تعبيريتها. «[فهي]، بفضل أصواتها وصرفها، ذات وجود خاص مستقل عن الأحوال النفسية للذات المتكلمة».[23] ومن المناسب أيضا تحليل البحر عن طريق الدور الذي يلعبه في التنظيم الصوتي - الدلالي.

أ) **طول البيت**: إن الشيء الأكثر إثارة في البيت الشعري العربي يكمن في كميته المقطعية ومدته. وتوفر النماذج النظرية الموزعة على دوائر الخليل هذا الإحصاء بالنسبة لكل شطر:

الدائرة 1 (3 أوزان) : 41 مقطعاً
الدائرة 2 (وزنـان) : 51 مقطعاً
الدائرة 3 (3 أوزان) : 21 مقطعاً
الدائرة 4 (6 أوزان) : 21 مقطعاً
الدائرة 5 (وزنـان) : 21 مقطعاً

فالمجموعة الكبرى (الطويل والكامل والبسيط والوافر) تتكون من بيت يتوفر على ما بين 28 و30 مقطعاً. وفي التسجيل تكون النتائج مثيرة. ولنذكّر، على سبيل المقارنة، ببعض الأرقام التي وفرها ج. لوتّ وأ. سبير، فيما يتعلق بالشعر الفرنسي: 6 ث 12 بالنسبة لبيت من **هيرناني**، و 1 ث 75 بالنسبة لبيت من أندروماك، يمثلان المدتين القصوى والدنيا؛ ولا يتجاوز معدّل أبيات جزء لـ *Ruy Blas* 2 ث 52، و 2 ث 73 بالنسبة لمونولوج هيرميون في **أندروماك**.[24] ويكفي أن نقول بأن مرسام الذبذبات يحدد، بالنسبة للبسيط عند أبي تمام،

22. لقد تناولنا هذه النقطة في فصلنا حول شكل القصيدة، وفي مقالنا
lyrisme arabe de l'**Encyclopaedia Universalis**, t X, p. 209:.
23. Vendryes, **le langage**, p. 263 :
انظر أيضا De Saussure, **Cours de linguistique générale**، ص 310.
24. Spire, **Plaisir poétique**, p. 74-75.

مدة 900 جزء من المائة، أي تسع ثوان، في أداء متوسط السرعة (25).

ولهذه الواقعة المهمة نتيجتان على الأقل. فالاختيار يقع، بطبيعة الحال، على الأوزان التي توفر الفضاء الأهم. فالمعنى يُعْرَضُ فيها بشكل مريح، ويمكن للشاعر أن يعبر عن نفسه كما يحلو له، دون أن يُضطرَّ إلى حل المشاكل العويصة التي تطرحها الأبيات القصيرة. ومن جهة أخرى، فإن تنظيم الجملة لا يتعرّض لأية خلخلة. فهي لا تختلف أبداً، كما لاحظنا ذلك سابقاً، عن الجملة في النثر. وتفرض قيودُ القافية حقا، هنا وهناك، بعضَ أنواع التقديم والتأخير؛ إذ تغيّر بعضُ الصيغ العاطفية، أو الرغبةُ في إبراز دالّ ما، السيرَ الطبيعي للمعنى، وهذا لا يغير في شيء كون تنسيق الخطاب لا يوفر أية مفاجأة.

إلا أن نمواً جذرياً يمكن أن يترتب عن الموقف وحده الذي يتبناه الشاعر تجاه لغته. فحينما يقرر تكسيرَ مواضعات اللغة، وزعزعةَ بنياتها، وكذلك تجديدَ معجمها، فإن لغته تصير تلك اللغة المناهضة للنثر التي تحدث عنها جان كوهن (26)، وبذلك تتجدد الآفاق.

وعلى عكس ذلك، كما يبدو لنا، فإن حرية التصرف المتروكة للجملة العربية لأنْ تحترم، في البيت، كلَّ القواعد التي تتحكم في تنظيمها، قلما يمكنها أن تدفع إلى شن عدوان شعري عليها. لنُفكرْ فقط في عدد الأدوات النحوية التي تُثْقل كاهل العديد من الأبيات، ولنفكرْ في كمية المعاني التي أنقذها اللجوء إلى الغريب من النثرية. فلا وجود هنا لمثل هذه الانثلامات التي ينبثق منها المستعصي عن القول؛ فاللغة تستعيد منطق الفكرة بأقصى ما يمكن من الأمانة، والانفعالُ يحترم أوامرَ المعقول.

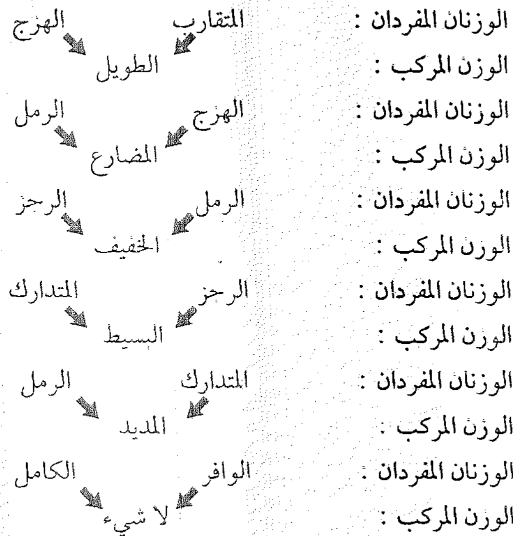
إذن، مصادر اللذة الشعرية توجد في مكان آخر. ويبقى أن الوزن يلائم هذا التصور للشعر. وإذا عدنا إلى المجموعة الكبرى، وجب أن نصوغ من جديد ملاحظتنا: فالطويل والكامل والبسيط أبياته أبيات طويلة. والمديد أبياته أبيات طويلة على المستوى النظري، إلا أنه لا يُسْتعْمَل إلا مجزوءاً. ومن بين العديد من الأوزان ذات الـ 24 مقطعاً، عرف الخفيفُ والسريعُ شهرةً أكيدة، فيما لم تعرفها الأوزان الأخرى.

25 الديوان، رقم 3، I، ص. 40، البيت 1. ولنتذكّر بأنه لا يمكننا اعتبار البيت ناتجا عن تراكب بيتين متساويين، وبعبارة أخرى، فنحن أمام مزدوج. لقد أكدنا سابقا أن القاسمة العروضية تأتي في الغالب الأعم في داخل كلمة ما، أو أنها تقع في تمفصل للجملة التي تعلّقها إلا أنها لا تُغلقها. إن العرب لم يروا أبدا في الشطر، في أية لحظة من تاريخهم الأدبي، وحدة مستقلة. ولا بمسند ناكدات مترجم، وهو، مع ذلك من بين أكبر التزويين والأدهى من ذلك فهو متشكك فيما يفعله، على أي شيء جدي، ويتعلق الأمر بـ ر. حوام، Anthologie de la poésie arabe، 1960، المقدمة. وفيما يتصل بالقيمة التي نعطيها لهذا المنتخب من التحولات ولمقدمته، انظر مقالتنا Bibliographie des ETUDES Littéraire Arabe,dans **Cahiers Algériens de Littérature comparée**, n: 3. 1968, p. 120 et 121:

26 Jean Cohen, **Structure du langage poétique**, p. 51

وإذن، فالاختيار يقوم على معيار المُدَّة، إلا أنه ليس المعيار الوحيد، فلا بد من الالتفات إلى نسيج كل نموذج.

ب - **الأوزان المفردة والمركبة** : ينشأ الوزن عن تكرار تفعيلة أو تفعيلتين. وهكذا نميز الأوزان المفردة عن المركبة. لنتأمل في جدول الاشتقاق الذي وضعه ابن رشيق وفقًا لتصنيف الجوهري(27).



نلاحظ أن ثلاثة أوزان غالبة - الطويل والبسيط والخفيف - وهي عبارة عن أوزان مركبة. وتعتبر الأوزان المفردة التي تؤلفها أقلَّ استعمالاً منها. ومرة أخرى، فإن المديد تم هجْرُه، وهو وزن مركب أيضاً، إلا أن مُكوِّنَيْه لا يوجدان أبداً في وضع أحسن من وضعه. وبالنظر إلى هذه الملاحظات الأولى، يمكننا، إذن، أن نستنتج أن الأوزان المركبة والموفرة لأكثر من تنوع في التنسيق والسَّعة، تلائم الإبداع أكثر من غيرها.

لا تندرج التفعيلة المكونة للوافر والكامل، وهما وزنان مفردان، في أي تأليف آخر. والسبب في ذلك هو أن «مُفَاعلَتُن» و«متفَاعلُن» تتكونان من خمسة مقاطع. وهما الوحيدتان اللتان تتكونان من هذا العدد من المقاطع. غير أن الأزواج المقبولة هي أزواج من النمط 4+3، أو 4+4 بالنسبة لأوزان الدائرة الرابعة. واستعمال هاتين التفعيلتين قد يُنتج سلاسل جد

27 العمدة، 1، ص. 137.136.

طويلة: 32 أو 36 مقطعاً بالنسبة لمجموعة من النمط 5+3 أو من النمط 5+4[28]، لكن هذا الاستعمال لن يعتمد، على وجه الخصوص، على نموذج إيقاعي مقبول.

وسنلاحظ أن الدائرة الرابعة غير ممثَّلة في هذا الجدول إلا بواسطة الخفيف والمضارع. وهذا يعود إلى استعمال تفعيلة الإيقاع المتناقص «مفاعلتن» التي لا تستعمل فيما عدا ذلك، في الأوزان الأخرى لهذه الدائرة. إلا أن استنتاجاتنا، نظراً لهذه الواقعة، لا يكذبها أي شيء. ذلك أن المجتث والمقتضب لا يظهران أبداً، على وجه التقريب، في الآثار الشعرية، إذا كان المنسرح أكثر حضوراً. وليس الوزنان الأخيران سوى تنوُّعين للسريع، وهو كذلك وزن مركب، كانت بنيتُه مهيمنةً.

وإذن، فالأوزان المفردة تختفي أمام الأوزان المركبة باستثناء الوافر والكامل اللذين تُحقق تفعيلاتهُما الطويلة جداً اكتفاءَهما الذاتي. ويظهر أن الأشياء قد صارت تتدقق، ومن شأن معْيَارَيْ المُدَّة والبناء أن يكُونَا قد كشَفَا سلفاً عن بعض أسباب الاختيار. إلا أنه لم تتم الإجابة عن كل الأسئلة، فربما سيسمح لنا تحليل الإيقاع بسدِّ هذه الثغرات.

الإيقاع: عمَلُهُ ووظيفَتُه التَّوْزيعيَّة

لقد قلنا، في بداية هذا الفصل بصدد هذه النقطة، بأننا نفتقر افتقاراً شديداً إلى دراسات تمهيدية. فحتى عالم أصواتي من مستوى كَانْتِينُو لم يخصص للإيقاع سوى أربعة أسطر من دروسه.[29] وقد قدم مانْفْرِيدْ أُولْمَان دراسة جَيدة حول الرجز، إلا أنه لم يهتم إلاّ بالأشكال العروضية وخصص لهَا فصلاً قصيراً جداً[30]. إلا أن ما يُمكن تسميته بالمدرسة الألمانية قد أنجزتْ عملاً تمهيدياً عظيماً. فقد اقترح هـ. أيوالد وم. هارتمان وج. هويلشر، منذ القرن التاسع عشر، كما اقترح أ. بلوخ وج ڤايل، حديثاً، نظريات مختلفةً في الغالب، إلا أن لها الفضل، كلها، في إثارة الانتباه إلى المشاكل الدقيقة[31]. فقد جدَّد ڤايْل، انطلاقاً من

28. في حالة بيت ذي نواة إيقاعية رباعية؛ إلا أن خطر مدة مبالغ فيها يصح أيضا بالنسبة للأوزان ذات نواة ثلاثية.

29. **Cours de phonétique arabe**, p. 121

30. **Untersuchungen Zur Ragazpoesie**, p. 9 à 17

31. إننا لا ننسى ستانسلاس كويار. إن لجوء المنهج إلى تغيير السُّلَّم الموسيقى لا يفسر، بكل تأكيد، كل شيء، إلا أنه فهم بعض الظواهر، وحدَسَ ظواهر أخرى، ومن الممكن جدا أن يؤكد علم الأصوات الآلي بعضا من فرضياته.

المعطيات التي وفرها العروضيون العرب، وقدم، على وجه الخصوص، تفسيرا ذكيّاً جداً لنسق الخليل[32].

وانطلاقا من هذه التحليلات النادرة مع ذلك، وباللجوء إلى تقنيات علم الأصوات الآلي، يجب أن يكون بالإمكان القيام ببحث يتوصل، في نهاية المطاف، إلى بعض الأمور اليقينية.

ننطلق فيما يخصنا، من استنتاجات ج. ڤايْلْ بوصفها قاعدةً للتفكير، حتى ولو أشرنا إلى ما يبدو لنا فيها غامضاً وغير دقيق. ومن جهة أخرى، نعود إلى الأعمال التي أنجزت، هنا وهناك، حول الإيقاع.[33]

لقد ذكَّر جاك رُوبُو، في تطبيقه النظريةَ العروضيةَ التوليديةَ لهَالي وكَايْزَرْ على الشعر اليَامْبيِّ الإنجليزي، بـ«أن أحد الملامح المثيرة جداً في هذه النظرية يكمن في أن تحليل وزن ما قد أُنجِزَ دون أي لجوء إلى خروق افتراضية للمعطيات اللسانية، ودون أن يفترض أي انحراف بالنسبة لمعايير اللغة في أية لحظة».[34] وهذا ما يعيده تأكيد رومان ياكوبسون بقوله: «تذهب مشكلة نموذج البيت بحق إلى أبعد من قضايا الشكل الصوتي الخالص: فالأمر يتعلق بظاهرة لسانية أرحب لا تستنفدها أية معالجة صوتية بمفردها».

نعتقد أنه بإمكاننا طرح أن هذا المبدأ يتصدّر بَلْوَرَةَ سَنَن عروضي عربي. فالوحدات الاستبدالية المختارة لتمثيل التفعيلات تعد ثابتة لسانياً، وهذه واقعة مهمة، وذلك حتى حينما يتعلق الأمر بالتغيّرات المسماة بالزحافات والعلل. وبعبارة أخرى، فإن أي نموذج بيت قابل للتحقيق؛ ويمكن لتقطيعه العروضي أن يجزىء وحدات اللغة، ولا يمكنه أن يُتصوَّرَ خارج هذه الوحدات.

32 Das metrisch System des Al-Xalil und des Iktus in den attarabischen Versen, dans **Oriens**, 1954, p. 304-21؛ ولنفس المؤلف كتاب **Grundriss und System** der attarabischen metren ومقال عنوانه: "Arud, E I2, I, p. 688 - 698. حيث نجد تأريخا سريعا نوعا ما للقضية، وملخصا جيدا لأطروحات ڤايل. وقد نلاحظ، مرة أخرى، غيابا للناطقين بالعربية، وعرضا العروض المعياري لـ ابن شنب ومحمد بن إبراهام لا يتطرقان لمسائل الإيقاع، كما لم يتعرض لذلك من جهة أخرى الموجه العملي الصغير للتقطيع لـ رم برانشڤيك، la versification arabe classique، في **Revue Africaine**، 3 .4 . trim 1937; 1938 p. 325-344 وهناك مقال مبهم لجورج بوهاس حول العروض العربي القديم سيظهر في مجلة **Linguistics**

33 إن الأمر لا يتعلق بنقل النتائج، الشيء الذي سيكون عبثا بالنظر إلى الطبيعة المختلفة للغات المعنية، بل يتعلق الأمر بإثارة الانتباه إلى مشاكل وتقنيات وأنواع الحلول.

34 J. Roubaud, Mètre et vers, deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser, dans **Poétique**, n , 7, 1971, p. 366:

إن هذه الواقعة تحل، في نظرنا، مسألة علاقات الخطاطة النظرية وتمثيلاتها في قصيدة معينة(35). لقد تم الإلحاح على التعقيد وعلى الطبيعة الاصطناعية للنسق الذي وضعه الخليل وتدقق بعده. وهكذا أشار ج. ڤايل إلى «أن الأوزان الستة عشر لا تظهر أبداً (كذا!) في الواقع بالصورة التي قُدِّمت بها في الدوائر الخمس، لكنها تكاد تظهر دائماً بمظاهر مشتقة من هذا الشكل المثالي، وبابتعادها عنه أحياناً إلى حد كبير... وبالتالي لا يمكننا أن نصنف الأشكال العروضية المستعملة وفق التفعيلات الثمانية للنظرية». ويضيف ج. ڤايل مباشرة بعد ذلك: «... والحقيقة، أن الدوائر ليست سوى نوع من الأصول الإيقاعية التي تُشْتَقُّ منها بطريقة ما الأوزانُ الحقيقيةُ المستعملةُ من قبَل الشعراء، بوصفها فروعاً». (36)

وهذه التأكيدات تثير استغرابنا إلى حد ما. وبالفعل، فإن خمسة أوزان تستعمل عادة في شكلها النظري، وهي الكامل والرجز والخفيف والمتقارب والمتدارك؛ وتوجد أربعة أوزان مع تغيير طفيف من حيث الكم في التفعيلة الختامية للشطر الأول، وهي الطويل والبسيط والرمل والمنسرح؛ ويحافظ المديد والهزج والمجتث على نفس البنية الإيقاعية، إلا أنها تستعمل - حينما يتأتى لها أن تُستعمل - استعمالاً مجزوءا؛ وعلى النقيض من ذلك، فإن الوافر والسريع والمضارع والمقتضب عبارة عن أوزان لا يُعْثَرُ عليها إلا في شكل مضطرب.

وحتى دون أن نستعين بالنظرية الدقيقة لكُويَارْ حول السُكُوتَات التعويضية (37)، فإننا نلاحظ أن نموذج البيت ليس وهْماً، وتنسيقاً صوتياً ذا إحالة مجردة. بل هو الخطاطة الأتم من بين الخطاطات المحققة في تسع حالات. ولنلاحظ، منْ جهة أخرى، وليس هذا الأمر صدفة، أن التفاوت بين الخطاطة النظرية والبيت تفاوتٌ مهمٌّ بنسبة أربع مرات إلى سبع، بخصوص الصيغ العروضية النادرة الاستعمال. وبالفعل، فالوافر والسريع هما وحدهما اللذان يفرضان، في الاستعمال، تغييراً حقيقياً للخطاطة النظرية.

فما هو الاستنتاج الواجب استخلاصه؟ لا يمكننا، عند الاقتضاء، الطعن سوى في منهج تصنيفي واحد. لقد اعترف ڤايلْ أيضاً بأننا «حينما نطبق القواعد الدقيقة للزحافات والعلل وننطلق من الشكل العادي لتفعيلة كل وزن، فإننا نحصل على الأشكال التي نجدها

35 تمييز اقترحه رومان ياكوبسون بين الخطاطة النظرية أو نموذج البيت (verse design). ومثال البيت أو أمثلة الإنجاز verse instance) و delivery instance)، انظر رومان ياكوبسون، Essais de linguistique générale, p. 229 et 231.
وقد تبنى روبو ص. 362 من المقال المذكور في الهامش السابق هذا التعبير.

36 EI2, I, p. 691-B

37 التي لا ينبغي مع ذلك إغفالها، لكن يجب التأكيد منها بمرسام الذبذبات.

بالفعل في القصائد». (38) إلا أن إمكانية التغيرات في نمط معطى لا يمكنها أن تجعلنا نستنتج لا عدم وجود النمط ولا عدم مشروعية التغيرات. إن كل وزن يُقبل مُعَدّلاً من أربعة إنجازات تتقارب من بعضها البعض إلى هذا الحد أوذاك. (39) بل إنه يجب علينا أن نتساءل عما إذا لم تُيسِّرْ هذه الإمكانيةُ وزناً مثل الكامل الذي يسمح بتسع صيغ مختلفة لنهاية البيت، بينما لا يوفر المضارع والمتقتضب والمجتث سوى صيغة واحدة، ولا يوفر الهزج سوى صيغتين. (40)

وإذن، فإنه يبدو من الضروري تصحيح تصور مثالي يتجاوز الحد ويميز نموذجاً كاملا وتحقيقات ناقصة. ولا نتحدث عن اختلالات إلا إذا تم الإقرار بمعيار. وعليه، كيف نعتبر أي تغير إيقاعي يتكرر بصفة إجبارية، ويتخذ نفس الشكل وفي نفس الموقع وبالنسبة لكل أبيات القصيدة تغيُّراً شاذاً؟ نحن لا نعرف كيف نرى في مصطلح العلة، الذي قدمه المنظرون، البرهنةَ على فساد متأصل. إن الأمر يتعلق بدرجة دنيا من السعة النسبية. فلم يكن أي شاعر، وهو يلجأ إلى صيغ مشتقة، على وعي بكونه يخرق قاعدة. إننا لا نتخذ كحجة سوى ذيوع الأوزان المجزوءة والاستعمال المتواتر لأنماط أخرى ذات خطاطة إيقاعية معدَّلة.

لقد تم جعل المحقَّق، في العروض العربي، نسقاً. فالمنظِّر يفكر في الكلمات التي يشغِّلها الشاعر. والشاعر يختار وزناً حينما تتدفق فيه اللغةُ التي تجسد حركة. فهو لا يختار الطويل، بل إن كلماته هي التي ترسمه له، وإيقاعها هو الذي يحدده. لا ينطلق الشاعر من خطاطة نظرية، ثابتة سلفاً، وإنما ينطلق من متطلب عام وهو متطلب تنسيق خطابه وفق تأليف عروضي يؤصِّل شعره، وبهذا يكون شاعراً بالطبع. يفكر بدافع من الإيقاع الذي نَهَجَهُ البيتُ الأول؛ والكلمات التي تتدفق تندرج من تلقاء ذاتها في هذا الشكل الذي قررته، وإلا فهي مطروحة؛ فتمتزج الجمل بالسطور، أو تعرفُ تعديلات. وانطلاقاً من هنا، يصبح الوزن، بالفعل، معياراً أو أسلوباً كما يقول ابن خلدون. هكذا يُرْسَمُ تلْمٌ لم يعد بالإمكان الحياد عنه.

هل يمكن لتحليلنا أن يذهب إلى أبعد مما ذُهبَ إليه؟ وهل يمكنه أن يكون دقيقاً إلى درجة التمييز بين عناصر الإيقاع، ووصف علاقتها، وعزو التفوق إلى هذا العنصر أو ذاك؟ تلك مهمة تبدو لنا مستحيلة في حدود ما نعرفه الآن. ولكي نتوفق إلى حد ما في ملاحظة الرنين الداخلي للإيقاع، ونرى كيف يستند إلى الوعي المبدع، يجب أن نتوفر، على الأقل،

38. EI, p. 692)B

39. 65 بالنسبة لـ 16 وزنا؛ وقد أحصى قابل 67، في EI2 p. 693-B

40. إلا أن المديد، الذي يبقى لغزا بصورة أكيدة، يتكون من 6، والمتدارك 4، وهما يستعملان استعمالا قليلا جدا. وإذن، فلا يمكننا إلا أن نسجل وفرة الإمكانات التي يوفرها الكامل (9)، والبسيط والسريع والمتقارب (6)، والخفيف والرجز (5)، وهي أوزان قد عرفت كلها، في فترة أو في أخرى، ذيوعا، وذلك دون أن نقرر فيما إذا كان هذا العامل حاسما في اختيار الشاعر.

على أبحاث دقيقة حول ما كُتِبَ من شعر. ولكي نتبنَّى مصطلح تشومسكي، فإنه لابد من استكشاف مجال الإنجاز حتى نغامر دون مجازفة في مجال الكفاءة.

إننا بحاجة إلى الكثير من المعطيات لتقويم الدور الدقيق لتغيرات المدة، ولتعارضات التوتر، وبالخصوص تغيرات الخط اللّحْنيّ. وإذن، كيف نقوّم فعل هذه العوامل وهي في طور الإبداع؟ وإذا كان من السهل نسبياً تأويلُ إيقاعِ بيت بواسطة الأداء، فإنه من المجازفة ادعاء اكتشاف ما يتصدر الإبداع، وإرادة إعادة ابتداع الغناء الداخلي الذي يُحفّز الشاعرَ على العمل.

إلا أنه يبدو أن هناك عاملاً يقبل التحليل أكثر من غيره، وهو وجود أنوية إيقاعية في مواقع مطردة.

أ) **النواة الإيقاعية**: وهي التسمية التي أعطاها ڤايْلْ للوتد المجموع أو الوتد المفروق الذي يحمل الارتكاز. ويتعلق الأمر بالنقطة الأوجية للصعود النبري. ويضمن توزيعُ هذه الأنوية على مدى السلسلة الإيقاعية التفردَ الصوتي للبيت. وتبقى أسئلة كثيرة معلقة، وهي تتصل بالقيمة الدقيقة للمقاطع المسماة حيادية. ويكون عدم استقرارها مصْدراً لتغيرات الإيقاع، التي تتصل بالموقع المضبوط للارتكاز، وعلاقاته بنبر الكلمة، وإمكان نبر بعض التفعيلات الطويلة نبراً مزدوجاً[41]. لكنه من الممكن في الأخير الوقوفُ على بعض الوقائع الأكيدة.

وإذا ما اعتمدنا نسق الخليل، فإننا نلاحظ أن النواة يمكنها أن تشغل ثلاثة مواقع في التفعيلة:

- **الموقع الاستهلالي**: بالنسبة للطويل والوافر والمتقارب والهزج. وليست لهذه الأوزان تفعيلة ملتبسة، أي أن موقع الارتكاز محدد فيها تحديداً يقينيّاً. وسواء أكانت الأوزان مفردة أم مركبة، فإن إيقاعها متصاعد وموْسُوم بوضوح. وتفسّر بساطةُ هذه البنية والموقعُ القوي للنبرات ذيوعَ الطويل - المستمد من المتقارب والهزج - وذيوعَ الوافر.

- **الموقع الختامي**: بالنسبة للبسيط (وهو وزن مركب) والكامل والرجز والمتدارك (وهي أوزان مفردة). تقبل التفعيلات الأربع: «فاعلُن ومُستفْعلُن وفاعلاتُن ومُتَفَاعلُن»، التي تستعملها هذه الأوزان، موقعين للارتكاز، وبالتالي إيقاعين من طبيعة مختلفة، أحدهما متصاعد والآخر متناقص. وينزع موقع هذين الوزنين في دوائر الخليل نحو الاحتفاظ

41 يدافع كوبيار عن نظرية ارتكاز مزدوج؛ ولنؤكد مرة أخرى أن اللجوء إلى علم الأصوات الآلي ضروري للحسم في ذلك.

بالإمكانية الأولى. ويستفيد البسيط - المستمد من الرجز والمتدارك - والكامل، من إيقاع متواصل ومتنوع وأكثر حيوية بالنسبة للأول، ومن إيقاع ذي أطوار أكثر رحابة بالنسبة للثاني.

- **الموقع الوسَطي**: في الرمل وحده. يعرقل هذا الموقع للنواة في تفعيلة ملتبسة هي ذاتها «فاعلاتن» الإيقاع المتصاعد لوزن أقل استعمالاً إلى حد ما لهذا السبب.

هنا تتم قائمة الأوزان التسعة المتجانسة، أي الأوزان التي تتماثل نواتها في كل التفعيلات. وتتوفر كذلك الصيغتان المؤلفتان (الطويل والبسيط) على هذه الخاصية.

وعلى عكس ذلك، فإن الأوزان الستة من الدائرة الرابعة، وهي أوزان مركبة كلها، تُرَكِّب تفعيلات ذات إيقاع متناقص: «مفعولاتُ ومستفعلن وفاعلاتن»[42]، مع تفعيلات ذات إيقاع متصاعد. ومن بين هذه الأوزان، فرضَ الخفيفُ والسريعُ نفسيهما، وقد رأينا السبب في ذلك، وتكون صيغتهما الإيقاعية في الشطر كالتالي: + - + و+ + -. إن ذيوع الأوزان المختلطة لَيُعد واقعة متأخرة نسبياً. وخاصية تنسيقهما الصوتي هذه لم تلائم الشعراء القدماء المنشغلين بالاطّراد أكثر من انشغالهم بالتنوع في الحركة.

إلا أن الجميع يتفق على رفض الإيقاع الخاص للمديد. ويترتب هذا الوزن، الموجود في صيغته المجزوءة، عن تأليف تفعيلتين تكُونُ النواة فيهما في موقع وسطي بالنسبة للتفعيلة الأولى «فاعلاتن»، وفي موقع ختامي بالنسبة للتفعيلة الأخرى «فاعلن». ومن الجلي أن هذا الإيقاع المتقطع ينفر منه المبدعون لأنه قد لا يتلاءم وإيقاع اللغة. ويمكننا أن نكرر مرات أن اللغة وحدها تحصر حقل التطبيق العروضي، ولا تحصر نظريةٌ مَا للممكنات.

ويظهر ذلك بصورة أفضل إذا أخذنا بعين الاعتبار علاقات التنظيم الدلالي بالإيقاع.

ب) **التنظيم الدلالي والإيقاع**: تكمن المسألة كلها في التعبير عن «جمل دلالية مختلفة بجُمَل صوتية متماثلة».[43] إن تناظر الوزن وتناظر الإيقاع يحظيان بوظيفة أولية في تنظيم الجمل ونسج علاقات بين المركبات وتوزيع الألفاظ.

إلا أن ذلك لا يمكن القيامُ به على حساب اختلالات صرفية أو تركيبية. وقد عبر قدامة عن رأيه بوضوح في هذا الموضوع محللاً علاقات الوزن مع الكلمات ومع الفكرة[44].

42 تنوع له إيقاع متناقص. بالنسبة للتفعيلتين الاخيرتين في بعض المواقع.
43 تعبير لجان كوهن، Structure du langage poétique, p. 90
44 **نقد الشعر**، ائتلاف الوزن مع المعنى، ص. 96.95 و 140.136.
وينقل ابن أبي الاصبع هذه الاعتبارات حرفيا، تحرير التحبير، ص. 221.

وهكذا يُنْكِرُ تثليمَ الجذور أو تَذْنيبَها، وتغييرَ الوحدة الاستبدالية وحشوَ الأوتاد، وتفصيلَ مجموعة تركيبية متجانسة، وقلبَ النظام المنطقي للقول.

وباختصار، فإن الأمر يتعلق بالدفاع الصارم عن رأي محافظ. لكن، ألم نلاحظ، في الكثير من الحالات، أن الشعر لا يوفر أبداً وقائع لغوية خاصة به؟ يكفي أن نعود إلى شرح التبريزي لديوان أبي تمام. فاللهجة تصير جارحة بمجرد أن يجازف الشاعر في إنجاز صيغ أو مطابقات غير ملائمة. (45) إن القيد العروضي لا يسمح أبدا بحريات من مثل هذا النوع في رأي اللغويين.

إن مسألة النظم والاقتصاد الشعري الحق تتمثل في كون الإيقاع يولِّد القصيدة. والقصيدة، بوصفها ناتجة عن التكرار وعن التسلسل، توزِّع المجموعات إلى تنسيق يخضع لمتطلبات اللغة ويلائم ضرورات البيت. وتفسّر هذه الضرورة المزدوجة ملاءمة سلسلة اللغة مع الخطاطة الصوتية. فگودفروا - دومبين يلاحظ أن «الشعراء، صانعي الأبيات، قد أحسُّوا بأنهم إذا توفقوا في جعل الكلمات والتفعيلات تتطابق فإنهم بذلك يبلغون إلى أقصى نقطة في قوة الإيقاع وقيمته الانفعالية»، (46) وفي هذا التراكب الدقيق، يُبرِزُ البيتُ شفافيةَ المثال الراسخ.

لم يتخلف النقاد عند الوقوف على هذه الواقعة. فقد أشار الجاحظ وابن قتيبة إلى أبيات ذات تقطيع عجيب. (47) وحاول المنظّرون، بدورهم، تمييز محسِّنات دلالية/ عروضية مثل التجزيء والتسميط والتصريع والتفويق. (48) وهي محسِّنات نعود من خلالها إلى مشاكل التنظيم التي شغلتنا على مدى الفصل الثامن.

لقد لاحظنا، عند كل الشعراء الكبار، نزوعاً متنامياً إلى التناغم. إذ يُخْلَق نمط من البيت تكتسحه القافية، وتَشْغَله أنوية صوتية تتحكم في بنيته. ويبقى أن نتساءل عما إذا كان توازي السلاسل الإيقاعية واللفظية قد تحقق، وعما إذا كانت تمفصلات اللغة تتناسب بالضبط مع القالب العروضي المختار. إن بعض الأمثلة تكشف عن معمارية وحركة تبدوان متعلقتيْن، على وجه الخصوص، بتنظيم أسلوبي؛ فما هو الموقع الذي يحتله الإيقاع في هذا البناء؟

45 . مثلا رقم 49، II، ص. 64، البيت 12 ؛ رقم 91، II، ص. 326، البيت 24، الخ.

46 . **الشعر والشعراء**، المقدمة، ص. IXX.

47 . **البيان والتبيين**، IV، ص. 53 ؛ **الشعر والشعراء**، المقدمة، ص. 10.

48 . وبالفعل فالنصوص، التي نتوفر عليها نصوص، غير دقيقة في الغالب إن لم تكن غامضة ؛ وبالنسبة لكل هذه المحسنات نحيل على **تحرير التحبير**، ص. 299 إلى 304 و 262.260، مع الهوامش البيبليوغرافية والنقدية للمحقق.

سنقتصر، في تحليلنا، على الأوزان الخمسة الكبرى :
والوافر والخفيف، مع الاستشهاد بأبيات لأبي تمام.

*** الطويل :**

24. نجوم / طوالعٌ / جبالٌ / فوارعُ
فعولن / مفاعلن / فعولن / مفاعلن
غُيوتٌ / موامعٌ / سيولٌ / دوافعُ(49)

هذه الحالة هي حالة تراكب تام. فالإيقاع يساير نطاق الكـ
القمة النبرية لكل كلمة منها. ويتأكد توازي الشطرين حتى في حـ
«القبض» التي هي تفعيلة ثابتة. ويلغي هذا التحقيقُ كلَّ تمييز يـ
الفعلي.

25. يمدُّو / نَ منْ أَيْد / عَواصٍ / عواصم
فعولن / مفاعَيلنْ / فعولن / مفاعلن
تصولُ / بأسياف / قواضٍ / قواضب
فعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن(50)

هذه حالة فريدة تتجاوز الكلمةُ الأولى وحدها فيها تفعيلةَ مقـ
الاستهلالي وقد أضْعَفه – نظريا – المد الذي يليه. ويجب. أيضا، أ
الطويلة في أداء تلك الحقبة، لأن قرب الارتكاز اللاحق «منْ» يجـ
وقف كَويَارْ على أن الشعراء لم يكونوا أبداً من أنصار النقاء اللغوي فـ
شأن البيت التالي لأبي تمام أن يوفر لنا البرهان على ذلك :

24. يَقولُ / فيُسمعُ / ويمشي / فيُسْرعُ /
فعول / مفاعلن / فعولن / مفاعلن /
ويَضْرِ / بُ في ذات الْ / إله / فيُوجِعُ /
فعولَ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن /

49. الديوان، رقم 483، VI، ص. 586.
50. الديوان، رقم 15، I، ص. 206.
51. Note sur la métrique arabe, dans **Journal Asiatique**, 1878, p. 16.

ـيط والكامل

تكاز يقع في
ـعيلة الثانية
ـلري والبيت

ـها الارتكاز
هذه الكلمة
ـعباً. وقد
(51). ومن

ذلك أن المقطع الأخير من «يُسْمعُ» و«يُسْرِعُ» مقطع ممدود خطأً كما لو أنه كان في موقع قافية ختامية. وقد أشار التبريزي إلى ندرة هذه الرخصة التي يلجأ إليها الشاعر لكي يمزج بين منحنى الجملة ومنحنى الحركة الإيقاعية. ويبدو أن المبدع، الذي اختار بناءً تركيبياً يمكنه أن يعاني من صعوبة تطويعه مع النموذج العروضي. وهذه قضية حرفة وطبع. فبمجرد أن يتم اختيار الوزن، يحدث انتقاء على مستوى الوعي الصانع، لكيْلاَ يُحْتَفَظَ إلا بالصيغ الملائمة للغة، ولكي تَشْغَلَ كلُّ كلمة الموقعَ الملائمَ لها.

* البسيط

37. تدبيرُ مُعْـ / تصم / بالله مُنْـ / تَقِم
مستفعلـن / فَعِلُن / مستَفعلنْ / فعلُن
للّه مـــرْ / تَقِب / في اللّه مُرْ / تَغِب (52)

المَلاحظة الأولىَ هيَّ أننا نتوفرَ هنا علىَ تَنظيم أسلوبي بالغ الشفافية، وهو تنظيم من نمط ثنائي. والملاحظة الثانية هي أن التقطيع يبدو أنه يخرق هذا التناغم. لكن لا شيء من ذلك يحدث. فعلى النقيض من ذلك، تدعمه الجملة الإيقاعية وتؤكده. ويُتوِّج الارتكازُ الأولُ الحركةَ التي فجرتْها الكلمة الثانية من المقطع الثاني، يسمُهَا وهو يحتفظ بها، قبل أن يدعها تنطلق نحو القمة الثانية التي تعدُّ أقلَّ بروزاً بعد مقطعين حياديين. فاستمرارية المجموع لا يُجَادَلُ فيها والبنية الثنائية للشطر تُحْتَرَم احتراماً تاماً.

وهذا ما يقودنا إلى الاستنتاج المهم في نظرنا، وهو أنه لا يمكن للإيقاع أن يتميز دون تنميق التنظيم النحوي والأسلوبي، أو دون استنفار لهذا التنظيم. فالإيقاع نمط لتأويل القول، وهو بالتالي يشكل محسِّناً. وسواء أكان هذا المحسِّن أكثر جمالاً أم أقله، فإن ذلك لا يغير من حة . ولنُسَلّمْ مع ذلك بأن التوفيق الجيد لا يُوجد في كل بيت، كما هو الحال في هذا ا ملا:

.. يُعطى فيُجْـ / زل أو / يُدْعَى فيُنْ / زلُ أو /
مستفعلن / فَعَلن / مستفعلن / فَعلن /
يُؤتَى لمحْـ / مَلَ أعْـ / باء فَيَحْـ / تمَـــلُ / (53)

يشير إيقاع الشطر الأوَّل بحق إلى علاقة الجُمل، إلا أنه يتكسر شيئاً ما في الشطر يتوفر القول نفسُه على

52. الديوان، رقم 3، I، ص. 58؛ انظر الهامش 69. ص. 182.
53. الديوان، رقم 202، VI، ص. 128.

تشكيل تركيبي ملائم، فإن الإيقاع يمكنه بصعوبة أن يمدّهُ بتنظيم، حتى لو تمكنت المنحنيات التي يرسمها من إظهار بروز هنا وهناك. إلا أننا نوجد، بالضبط، في حقبة يتفنن فيها المبدعون في تنويع محسّنات الأسلوب، وتقسيم جُمَلهم إلى كتل متوازنة. فالتناغم ينشأ عن تكرار بناءات متماثلة وتكرار جذور متماثلة. غير أن التناغم، كما يلاحظ ياكوبسون «لا يعتمد على أصوات بل يعتمد على فونيمات، أي على تمثيلات دلالية»[54]. إن بنيات المعنى والصوت تصير، من جهة، أبرز؛ وهي تتلاءم، من جهة أخرى، مع بعضها البعض بشكل أوثق. ولا يمكن لهذا التقطيع إلى دورَات إلا أن يُيَسِّر إبرازَ القُوَى الإيقاعية التي حررها تنسيقٌ ملائمٌ وتحررتْ فيه.

* الكامل:

15. فصنيعةٌ / تُسدى وخَطْ / بٌ يُعْتَلى /
متفاعلن / مستفعلن / مستفعلن /
وعظيمةٌ / تُكفَى وجُرْ / حٌ يُؤَسَّى /[55]

نلاحظ أن التفعيلة الثانية تُوظَّف، في شطر ثلاثي، بوصفها مَفْصلاً. إذ يبدو القول وكأنه يُعَلَّق في حالة الارتكاز، قبل أن يستمر ثم قبل أن يختار مسارا جديدا موسوماً بارتكاز ثان. وهذه الحركة تُعتَبَرُ حركةً ألْيَن وأدقّ مما يكون عليه الأمر في بعض الصِيَغ المقطّعة مثل الصِّيغة التالية:

في مطلب / أو مهرب / أو رغبة /
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن /
أو رهبة / أو موكب / أو فيْلق /[56]

حيث يُعدُّ التلاؤم تامّاً، بينما يَرْسُمُ الإيقاعُ، في البيت السابق، طِباقاً موسيقياً للجملة، ويركّب عليها محسّناً إضافياً[57].

54 Poétique n: 1, 1971, p. 296

55 . **الديوان**، رقم 83، II، ص. 265.

56 . **الديوان**، رقم 103، II، ص. 417.

57 . يمكن للنمطين معا أن يوجدا بالنسبة لنفس البيت في كل سطر. انظر مثلا **الديوان**، رقم 40، ص. 412، البيتان 17 و 18.

* **الوافر** :

وهو أيضا وزن ذو شطر ثلاثي. ونلاحظ فيه حركة مدعمة بشكل خاص، حيث يلعب ترابط التطويلات والأزمان القوية دوراً هامّاً. وتجسد الأبيات التي نستشهد بها، وهي مأخوذة من نفس القصيدة[58]، تقنيةَ الطباق الموسيقي، حيث يشير الإيقاع إلى ضرورة التلاحم الضروري للمجموعات، مُسنداً إليها تشكيلاً قوياً، دون أن يكسر المطابقات النحوية. فهو يزيد في فردانيتها ويكشف عنها وينشطها ويُؤَوِّلُهَا.

5. فثَمَّ الجو / دُ مشدودَ الْ / أواخي /
مفاعيلن / مفاعيلن / فعولن /
ونمَّ المجـ / دُ مضروبَ الْ / القبابِ /

8. يمينُ محمـ / مد بحرٌ / خضمٌّ /
مفاعلتن / مفاعَيلن / فعولن /
طموحُ المو / ج مجنون الْـ / عُبابِ /
مفاعيلن / مفاعيلن / فعولن /

20. لياليه / ليالي الوصْ / ل تمَّتْ /
مفاعيلُ / مفاعيلن / فعولن /
بأيامـ / كَ أيام الْ / شبّاب /

نشير إلى أن التفعيلة النظرية «مُفاعَلَتُنْ» تتحقق مرة واحدة، فالقالب U-UU/-/ يعوِّضه في غالب الأحيان القالب U/---/، وهو التفعيلة الأساسية للهزج. وعلى غرار ذلك، ـامل يستحوذ، في الغالب، على الصيغ التي تلحق، مبدئياً، بالرجز، ويستعمل الوافر الصيغ المخصَّصة للهزج. ويتأكد[59] أن الوزن، الذي تندرج تفعيلته المكوِّنة له من جهة أخرى في تأليفات مستعملة في الغالب، هو وزن مهجور أيضاً. ولنلاحظ أخيراً كيف تتلاءم التفعيلة «مفا. ' تتوفرة على ثلاثة مقاطع طويلة مع حركة أرحب وموسومة في نفس الآن.

58 **الديوان**، رقم 22، I، ص. 283 و 287.
59 لقد أشرنا إلى أن الهزج يدخل في تكوين الطويل.

* **الخفيف :**

إنه الوزن الأكثر تواتراً من الأوزان ذات الإيقاع المتناوب. ويتشكل شطره الثلاثي، في الحقيقة، من تفعيلتين يكون منحناهما متصاعداً تؤطران نواةً ذات إيقاع متناقص. وفضلاً عن ذلك، فهذه التسمية تسمية غير دقيقة. إن الأمر يتعلق بارتكاز لا يقع على مقطع ختامي من «مُستفْعلُن»، بل يقع على المقطع السابق على ما قبل الأخير. وتقبل هذه التفعيلة إمكانيتين للنبر، الأولى إمكانية حركة متصاعدة مستمرة، والأخرى إمكانية حركة متناوبة.

إن المسألة ليست مسألة بسيطة في الحقيقة. فهناك تغيير عادي يسمى بالخبن يستبْدلُ مفاعلن(-U -U) بـ مستفعلن (---U). وإذن، فالنواة الإيقاعية لم تعد تتوفر على نفس التشكيل : -U بالنسبة لـ : U ؛ إنها وتد مجموع لا وتد مفروق. إلا أن الارتكاز يقع دائماً على المقطع السابق على ما قبل الأخير، وليس هناك نقل للنبر. ويكتسب فيه الإيقاع إسراعاً لطيفاً نحو قمته الثانية، ويسمح البيتان التاليان بملاحظة ذلك :

8. بسقيم الْ / جفونِ غَيْ / ر سقيم /
فَعلاتن / مفاعلن / فعلاتن /
وسَريب الْ / ألحاظ غيْ / رمُريب /
فعلاتن / متفعلَن / فَعلاتنَ /

11. فسواءٌ / إجابتي / غيرَ داء /
فعلاتن / مفاعلن / فاعلاتن /
ودعائي / بالقفر غيـ / رَ مجيب / (60)
فعلاتن / مستفعلن / فعلاتن /

يقع الارتكاز، في كل الحالات، ما عدا في التفعيلة الخامسة من البيت الثاني، على مصوت طويل. والمد الإيقاعي مناسبٌ في تناسبه مع الصيغ الصرفية واحترام اقتصاد المجموعات. لكن حينما يفقد التنظيمُ التركيبيُّ هذه الشفافيةَ وهذا التوازنَ الصارمَ لعناصره، فإن الإيقاع لا ينكشف إلا بصعوبة :

60 الديوان، رقم 8، I، ص. 118 و 119.

11. ولئنْ عبْ / نَ مارأيْ / ن لقد أنْ.. /
فـــعلاتن / مفاعلن / فعلاتن /
.. كَرْنَ مُستَنْ / كَراً وعبْ / نَ مَعيبَا / (61)

على الرغم من نقرات الصوامت وتكرار الجذور. وتضيف المعاظلة في الشطر تفعيلات وسطية إلى التقتيب؛ ويبدو البيت يسير في شكل وثبة تليها وثبة. إلا أنه يحتاج إلى هذه المرونة اللحنية التي يجدها في هذا المثال الأخير:

16. فهْو مُدْن / للجود وهْ / وَبغيضٌ /
فعلاتن / مستفعلن / فعلاتن /
وهْو مُقص / للْمال وهْـ / وَحَبيب / (62)

هكذا ينتهي هذا الجرد لأسباب اختيار البحور. ولا يُعتبر أي سبب بمفرده حاسماً، فكل سبب يمكن أن ينكشف عن كونه مفضّلاً، والعديد من هذه الأسباب تتضافر لتؤدي إلى الحسم. إن حزمة من الحوافز المحدِّدة تقود الشاعر في كل قصيدة. فهو يشعر، هنا، بالحاجة إلى بيت طويل أو قصير، ويشعر هناك بالحاجة إلى نسيج متنوع وأحادي الشكل، ويشعر فيما عدا ذلك بضرورة إيقاع موسوم إلى هذا الحد أو ذاك.

إلا أن طبيعة خطابه توجِّه دائماً بناءَه. أن تَفْرض صيغُ جملة نفسَها عليه، وأنْ يُرسِّخ اقترانُ كلمات قولَه، وأن تكتسي صورةٌ بجناس أو بسجع، فإنه آنئذ يكون مرتبطاً بمحسِّن صوتي. وقد يسمح تحليل معمق بتمييز التناسبات الأكثر دقة، وبتمييز علاقات من درجات مختلفة بين التنسيق الصوتي والتنظيم اللفظي، وهما عمَادَا الفكرة. إن كل وحْدَة وكل مجموعة، من المجموعة المختارة تخلق انسيابَ البيت من ترابطها، وحركتها الممتدة من الواحد إلى الآخر. إنه لمن الممكن إجراءُ تصنيف للتأليفات المتعددة الثابتة. ويمكننا على الأقل تصوُّرُ ذلك، مثلما يجوز جرْدُ عناصر اللغة وتنوعاتها اللامحدودة.

لكن لا يجب أن نسقط في «النزعة الموضوعية المضللة» وفي الفيتيشية الشكلانية التي ندّدَ بها تروتْسكي(63). فالتحليل التأليفي يمكنه أن يُسْديَ خدمات عديدة، لكنه لا يدعي اختزال الإبداع الشعري إلى مجرد حصيلة إواليات منطلقة بشكل مناسب. إنه ثمرة تقنية

61 الديوان، رقم 12، 1160/.
62 الديوان، رقم 23، 1295/.
63 .littérature et révolution, 198

بكل تأكيد، لكنه ثمرة تقنية مُتْقَنَة موضوعة في خدمة الفن.

فهل هذا تناقضٌ مُعترَفٌ به على مضض؟ تناقض قد يـ ... مثل معنى نقيض، ليدحض عرْضَنا؟ تناقض يدفع باستنتاجه إلى نقيضه؟ سنحاو ... هدين في ما يلي من الصفحات تبيانَ ذلك.

الخــــلاصـــة

تأملاتٌ في مَنْهَج وفَنّ

ها نحن قد وصلنا إلى أول وقفة في تفكيرنا. وليس بالأمر الهين [illegible] سيلة عمَل مازال غير تام. إلا أن السبيل الذي ينبغي انتهاجه مازال طويلا. وقد [illegible] لسير فيه يتوجب علينا أن نتأمل في منهجنا وفي النتائج الأولى المحصل عليها، [illegible] ان قواعد صلبة لتتمة عملنا.

لقد كنا، ونحن نواكب خطوات الشاعر، على وعي بتغذية طمو [illegible] مو طموح امتلاك شعر من أجل إعادة إيجاد طرق إبداعه، ومن أجل الكشف [illegible] عن أسرار وجوده. وتلك محاولة يمكنها أن تبدو في أقصى الأحوال مضحكة [illegible] عة إعادة التشكيل قد تعوض عبقرية الإبداع.

وبالفعل، فإن أي تحليل نقدي يتأسس على فعل تعويضي. وهذ [illegible] وفة توجد في لُبِّ كل المناقشات. غير أن أولئك الذين يؤكدون، أنفسهم، أنهم [illegible] أثر. وهذا فضل يتم اللجوء إليه لفائدتهم. لا يعملون إلا على تكراره، أو إخفائه و [illegible] الخاصة. وفي الحالتين معاً، يختفي الأثر.

لقد كان يجب علينا، على العكس من ذلك، أن نفهمه، أي أن [illegible] نضعه في منظور مَا، وأن نعطيه مرة أخرى عمْقا، وأن نجعل عناصره تحيا أمامنا [illegible] التي بعث المبدعُ روحَه فيها.

وبدل تكسير كلية نصية وتشويهها، كنا نريد، على العكس من [illegible] ينة توازن مُكوّناتها، والوقوفَ على قوانين انسجامها، واكتشافَ بنياتها الدالة.

لقد عمدنا، في هذا القسم الأول، إلى البحث عن قرائن وإلى تحليل الإواليات أثناء

اشتغالها. ودون أن ندير الظهر، ولو لحظة، للنصوص والتاريخ، حاولنا أن نصف وضعاً وأن نفسر تقنيةً. وهكذا سيّجْنا حقلنا بعلامات تمنعنا من الخروج منه فنسقط بذلك في الاعتباطية. يبدو لنا أنه من الممكن، منذ الآن، أن نتقدم في دراسة الدوال الشعرية.

يعتبر الشكلُ - القصيدةُ والبيتُ والقافيةُ والوزنُ، في الحقيقة، عواملَ مُدركَةً إدراكاً مباشراً. فهي تظهر في جلاء الاكتمال. إنها مفاتيح تنظيم قابلٍ لأن يُكتشف لأول وهلة. والآن يجب علينا أن نعالج محسِّنات جد خفيفة، وتأليفات محيِّرة، بغية تعميق معرفتنا بالإبداع.

وفي اكتشاف مناطق الدلالة التي يمتزج فيها الظل بالضوء، وجب الحذر من أن ننسى ما يتوخى الشعرُ العربيُّ في العصر الوسيط أنْ يكونَهُ. فقد كان ابن قتيبة يرى فيه «ما أودعته العربُ من الأخبار النافعة، والأنساب الصحاح، والحكَم المضارعة لحكَم الفلاسفة والعلوم في الخيل، والنجوم وأنوائها والإهتداء بها، والرياح وما كان منها مبشراً أو خائباً، والبروق وما كان منها خُلباً أو صادقاً، والسحاب وما كان منها جَهاماً أو ماطراً، وعما يبعث منه البخيل على سماح، والجبانَ على اللقاء، والدنيَّ على السموّ». [1] فلم يكن للعرب علم أصح منه. ولم يجد أبو هلال العسكري وابن رشيق وابن خلدون وآخرون، طوال قرون، تعابير أخرى لتحديد المحتوى الشعري والرسالة الشعرية [2].

وبكل تأكيد، فهذا التعريف جزئي. فلقد تغنى الشعراء أيضاً بالحب والخمرة، وأحبوا الحياة وبكوا الموت. إلا أن المسلك الأساسي يبقى ثابتاً. فالشاعر هو المؤول الغنائي لتاريخ، والشاهد على عظمة، وحارس القيم العليا. والمجتمع كله يرغب في أن يتعرف على نفسه في قصائد الشاعر، وفي أن يجد فيها عناصر ثقافته وتعبيراً عن حساسيته.

إن هذه الرسالة التي تكلف بها الشاعر ترسخ علاقاته مع جمهوره. نحن بإزاء تعاقُد حقيقي. وفي هذا النوع من النظام الموضوعةُ قواعدهُ على أحسن وجه، يعترف المستمع بدءاً بالجميل حينما يرى قواعده مُحترمَة. وتعتبر معمارية القصيدة مألوفة لديه، وتنوعات الأغراض معروفة عنده. إنه يستحسن سيرورة القصيدة، ويتذوق تناغم بنائها، ويستمد منها التجديد المضمون لانفعاله. وبما أنه مهيأ كليةً للإعجاب الشديد بالقصيدة، فإن حماسه يجب أن يُعتبَر تكريماً للغة. إن الشاعر يقيم سلطته، لفترة ما، على العالم الذي يبعث فيه الحياة، كما يقيمها على ا ع الذي يفتنُه.

1. الشعر والشعراء، المقدمة، ص. 1.
2. الصناعتين، ص. 138؛ العمدة ج1، ص. 16، 65 الخ؛ المقدمة ج. 2، ص. 775.

إن إنشاد القصيدة يتبع مسار اكتشاف حقيقي. فطاقة ال
المكرورة أو العاطفة المعبر عنها مراراً بكساء جديد. ويمكن للعبارات
أن تثير الإعجاب وإن تنكرت قليلا تحت تعبير مختلف. فالشاعر
يطلب التوفيق. فقد يصبح مقدساً بقطعة واحدة، بل قد يُقدَّسُ ببيت
عرف أن ينصاع، بألمعية، لمتطلبات هواة تعرفوا على فنه غاية التعرف.

وتقاس حريته بالإمكانية التي يستخدمها لتغيير أذواقهم
الواجب عليه أن يأخذ بعين الاعتبار السوقَ الحقيقية للعرض والطل
بدون شك، بالاتجاهات التي تظهر، وبالاتجاهات التي تتقوى، أو
بتلك التي لاحظَّ لها في التفتح.

لا وجود لعزلة المبدع في الشعر العربي القديم، بل أكثر من
فردي ينبثق بمجهوده الخاص عن حالة شعرية معطاة. إن الشاعر يلت
لنفسه. وهو يفرض نفسه بقدر ما ينجز النمط المتولد عن الشروط ال
عليه. إنه الشخص الذي يستجيب لتوقع ويعبر عن مثال بشكل أ
الشعرية، بالضبط، مع تجربة الفئة الاجتماعية المحظوظة التي يكتب
تجمع بين تَخيّله الإبداعي وبين الواقع الاجتماعي الثقافي المعيش تاريخ

فالأمر يتعلق، إذن، بشيء آخر غير قواعد البناء، وبقوانين ف
في التفاصيل، فهي تتحكمُ على الأقل في الخطوط العريضة لكل تحق
الإلهام يكْمُن في رؤية العالم وطريقة فهمه وعيشه. فأمام الماضي
انقطاع، وأمام الحاضر الذي عليه أن يمجده، وبإزاء المرأة والطبيعية، ي
دَرْس لنفس المثال.

إلا أنه يكفي أن نعيد قراءة النص الذي استشهدنا به لابن قتي
بذلك. فهو يتحدث بعبارات دفاعية. على تلك الأسوار السامقة
مقدس، يوجد الشاعر في الموقف المفروض عليه.

ومن جهة أخرى، تثيرنا الطبيعة غير الفردية لهذا الشعر، حتى
بإقامة تواصل. إننا لا نتحدث عن المدح و الرثاء، فالمبدع يهجر فيهما

3. الشيء الذي يجعل من هذ الشعر «قابلا بشكل خاص للبحث الايجابي» إذا طبقنا في مجالنا [illegible] البنيوي التكويني التي حددها لوسان گولدمان، في **Marxisme et sciences humaines†, p. 58**

الجماعة، فهو يعير صوته، إلا أنه لا يسلم تجربته. وهو يمنح للحب الوجهَ الذي يريده له المجتمعُ، ويعطي للتأمل الحكمي مظاهرَ خارجيةً لمثالية مطمئنة. ويتكيف مع النماذج المقبُولة بالصورة التي طُلبَ منه أن يكون عليها منذ فترة تكوينه، وتنقطع حساسيته حتى لا تغير قوالبها.

وليس من شأن ذلك أن يدفعنا إلى القول بأن الإنسان لا يوجد في كل شاعر. فمن يُنْكرُ ذلك وهو يذكُر أسماءَ أبي نواس وابن الأحنف وحتى أبي تمام وعلي بن الجهم ودعبل؟ فنحن لا نرى في هؤلاء مجرد وعي يقتصر على تسجيل ما بخارجهم، ولا نختزل خيالهم الإبداعي إلى مجرد مكان لإوالية عاكسة.

إلا أن أمراً بديهياً يفرض نفسه. فالإبداع يبدو، مع بعض الاستثناءات القليلة جداً، ساعياً إلى تشغيل اللغة واستغلالها أقل مما يكون نازعاً إلى امتلاك شيء. ويعود ذلك، كما أشرنا إليه في غير هذا المكان، إلى أن «تلك هي سيادة اللفظ العربي القاضية بإفناء الواقع الموصوف وتعويضه بواقع خطابه الخاص». (4)

وهكذا، فنحن لا نتأسف لغياب أخبار مرجعية وذكر مصير فردي. كما لا نلاحظ فقط نقصاً في الواقعية، بل إننا نقف، على العكس من ذلك، في المستويين المعجمي والمجازي، على تدقيق لافت للنظر في وصف الحيوانات أو غيرها مثلا. وإذا استعملنا تعبيراً لزيْمتور بخصوص الشعر الروماني، فإننا نقول بأن السياق لا يتوقف عن الفعل في الرسالة الشعرية (5). «لكن اختيار العناصر المكونة للبيت، على مستوى التعبير، تحدّده مجموعات من الحوافز سابقة في الوجود وتعابير نموذجية وقوالب إيقاعية وتركيبية، هي السجلاّت». (6)

إن الشاعر يجمع، بالفعل، كلمات وصوراً حسب شبكات تحمل في ذاتها مبادئها التنظيمية. وهو لا يجعل الواقع يتجلى في اكتماله الأكبر وفي تنوع الرؤى التي يفرضها. بل يتوفر على ترسانة لغوية - بالمعنى الواسع للكلمة، ومسموحٌ له بتناول أي موضوع، لا بالمعرفة المباشرة لهذا الموضوع، بل بمعرفة الألفاظ التي تدل عليه. فهو يمكن أن يحب دون أن يعرف الهوى، ويمكن أن يبكي دون أن يعاني الألم، ويمكن أن يجد دون أن يشعر بالإعجاب، ويمكن أن يسكر بدون خمرة، ويمكن أن يبشر بالفضيلة دون أن يمارسها.

4. Encyclopédia Universalis, X, p. 209, article lyrisme arabe.
وهو مقال استلهمناه من استنتاجات أطروحاتنا.

5. نحيل على الصفحات المختارة لـ زيمتور، Langue et techniques poétiques à l'époque romane، خاصة ص. 194 إلى 197، حيث يمكن للعديد من الاستنتاجات أن تطبق على الشعر الذي ندرسه.

6. نفسه، ص. 197.

وإلا فكيف نفسر استقرار تركيبات الأغراض، على امتداد نفسر،
مثلاً، استمرار أوصاف المناظر المقفرة، والحيوانات المتوحشة، ونب . . . في
أثر هؤلاء الحضَر الذين لم يعودوا يحْيَوْن، بكل تأكيد، الحياةَ القاسيَ ستقرون
متبرجزُون يهْوَوْن بذخ سامراء أكثر مما يهوون الحروب، وهم من ب الثروة
والممتلكات الشاسعة أكثر مما هم مواجهون للعزلة. فما الذي تبقى لا وة ما عدا
اللباس الذي كان يُوهِمُ بارتدائه؟
والحقيقة أنه ليس لهؤلاء الناس البنياتُ الذهنيةُ ولا السلوكاتُ وي الذي
يشعرون بإزائه بمزيج من الإعجاب المخيف ومن الاحتقار. أما ن لغوي
خالص. فقد اكتسبوا، على المستوى اللغوي، تجربتَهُم دون أن يعيشو
ونحن لا نفكر هنا في واقعة واحدة ملائمة لما نبرهن ع حال،
فالترميزات الوصفية قد تنوعت شيئاً فشيئاً، إلا أن ذلك لم يغيّر من إذ يشكل
استبدالُ الأشواك بالورود أو الفضاءات المقفرة لنجْد بضفتي الفُرات الغرض
قبل أن يشكل تغييرَ بنْيَاته. ويمكن لحوافز جديدة أن تلتحم بهذا الضر ر طبيعته
العميقة.
وهذا ما يفسر الاحتواء المتعاقب لكل التجديدات التي أمكن حقبة أو
في أخرى. فما مصير القصيدة الخمرية أو القصيدة الغزلية؟ لقد ا شاحبون
اكتشافات أبي نواس وابن الأحنف. فوجدوا أنفسهم، وهم يتبنّ يتناولون
أغراضهما وصورهما بل وتعابيرهما، متورطين في التقليد. ولم يكن علوا غير
ما فعلوه. تلك هي قوة النسق القائم الذي يتحكم بشكل مباشر فإما أن
يرفضه بوصفه مذموماً أو ماساً بالمعايير؛ وإما أنه يتمكن منه ويستو مكاناً في
تنظيمه. وهكذا، فالقصيدة الخمرية تُستخدَم كمقدمة للمدح، أو ي أجواء
الحانات؛ وتتناسل القصيدة الغزلية حتى تصير مَسْخاً من الرقع التا تمام يؤكد
بكل جدية أنه لن يَذْكُر الأطلال.
إن الإبداع يبتعد عن موضوعه. ويجد لنفسه حلاً في مواقف شغّل إلا
صيَغاً، ويأسرُ نفسه في ضَرْب ما. فيما هو لا يكتسح الواقع من أ اضعات
وخلخلة العادات. ذلك الواقع الذي قد يوسع الأفق الضيق لحقول ستكشف
نفسه.
كيف كان على الخيال الإبداعي أن يخترف من منابع جديد مُدْرَكاً
إدراكا شعرياً إلا وفقَ قوالب مفروضة، وهو مجمَّد في البنيات الذهنية المتخشبة، ومتحجر،

فلا نحتفظ منه إلا بقرائن تشير إليه ولا تبتدعه من جديد.

والخلاصة المهمة هي أن كل اعتراف شخصي يظل ممنوعاً وكل ذكْر لمصير فردي لا يُقبَل إلا إذا كان قابلاً للتعميم. فأن تكون شاعراً، وفي كل المجالات، هو أن تحيَا حياة الجماعة لا حياة الذات. وحتى لو بَدَا أن شظايا المرجع قد أدمجت الفردَ من جديد في الخطاب، فإنها لا تشوّه بنية جماعية جامدة. وهذا الجماعية الجامدة تمنح الرسالة الشعرية انسجامها، بل إن المشترَك هو القابل للشعرنة لا غير.

ومن هنا تترسخ الأغراضُ، ويتعدد تكافؤُ الصُّور، ولا يمنع استمرارُ كتابة ما الأسلوبَ، بل به تضمن نفسها بوصفه وسيلةً من وسائلها.

وإذن، فاللفظ يهيمن. فهو يتمتّع بالسيادة في تأسيس الشعر. لقد قلنا إن الشاعر يمكنه أن يتغنى بالحب دون أن يحب. وبالفعل فهو يحب بمجرد أن يتكلم عن الحب. ويكفيه للتعبير عن الرؤية الغنائية لعالم مَا نُبْلُ لغته، وإيقاعُه وجلالُ حلْيَته المعجمية، وبريقُ صيَغه. إن القصيدة لا تنشأ عن انفعال، بل هي التي تخلقه. والحساسية تجاه أشكال الخطاب تُصبحُ وكأنها تعوّضُ صدْقاً خائراً أو خيالاً عاقراً.

يمكن للغة أن تُمدِّد، دون تخوف، تلك الصلةَ التي تربطها بالواقع، وتجدَ براءتها الأولى في كونها تشتغل عوضَ الواقع. فالشاعر العربي يُعتبَر مُبدعاً بمعنى أنه يؤمّن عمليةَ النقل هذه.

ويتوقع المرء مخاطرَ سلطة اللفظ التي تمارَسُ بدون حدود، ونعرف حدودها. تندرج هذه السلطة في فلسفة عامة للوجود، حيث لا طريق للمثالية التي تم إفشالها إلا بسلوك سبيل الرفض. فموقفُ الاحتماء من التغيّرات بالاستغاثة اليائسة بسنن يقوّضُ الموقف، والاستسلامُ لمقتضيات الخطاب بغية استبدالها بضرورات الواقع، ليس موقفاً خاصاً بالشاعر. لقد كان الموقف، في كل الحقب المؤلمة من التاريخ، موقف شعب برمته، وقد كان لابن قتيبة في ذلك رأي سديد، فهو بحق يعتبر الشعر انعكاساً أميناً لثقافة وتعبيراً عن روح. وقد استمرت إلى يومنا هذا صورة الإنسان الذي يواجه اليوم معاناة حداثته.

وتبقى كلمة أخيرة تتعلق بمصطلح القدامة الجديدة الذي نصف به الشعر الذي تم إنتاجه منذ القرن الثالث. وحتى إذا اختير هذا المصطلح لأسباب ملائمة - وليست الحالة كذلك دائما - فإنه يجب علينا أن نقول بأنه لا يرضينا.

فالقدامة يحددها، تاريخياً، أولئك الشعراء القدامى، شعراء القرن الأول. وإذا

اعتمدنا على ما وصل إلينا من نتاجات تلك الحقبة، فإنه يمكننا هنا
منسجماً انسجاماً نسبياً. وهو يُسْتَخْدَمُ على وجه الخصوص، كمر
الذين يحرصون على تَقْعيد الفن الشعري.

قد تتعلق الحداثة بشعراء القرن الثاني. ولْنُشر بصددهم، إلى
حاول راهناً هدّارة أيضاً أن يبين أن أولئك الشعراء قد خلخلوا الق
مسألة. إلا أن وجهة النظر هذه أبعد من أن يشاركه فيها أحد؛ و
مستشهداً ببعض نصوص فيليب حتي وطه حسين وأحمد أمين و[
يستنتج منهم هؤلاء ولا أولئك تجديداً أساسياً [7]، رغم أنهم وقد
وبعض التجديدات. وقد أيد طه حسين هذه الأطروحة بحـ
مفحمة، [8] وتوصل سعيد البستاني في بحثه المخصص لابن الرومي
بعض التلوينات الطفيفة. [9]

أما من جهتنا، فإنه يبدو لنا من الصعب ألا نعترف بوجود مج
الثاني. إلا أننا نأخذ على هذه التمييزات أنها أكثر عمومية، وهي بالت
تعدو أن تكرر تعارض التسلسل التاريخي بين القديم والمحدث الذي
كانت قد أدخلت عليه بعض التلوين.

ولنلاحظ، من جهة أخرى، أن المدرسة المسماة بالقدامة الجد
التي نميزها. وتبقى هذه التسمية، إذن، صالحة بالنسبة للفترة الممتد
القرن الرابع عشر. ومنذ اللحظة، التي دوّن فيها علماء القرنين الثاني
ورفعوا من شأنه، وقعّدوه، ونحن نسلم بعودة نهائية إلى المعايير كما

ويبدو لنا أن التقسيمات الأفقية للتاريخ لا تأخذ واقعه بعين
مثلا، لم يضعوا حداً لتجربة القدامة. وفي النصف الثاني من القرن
بالشعراء الذين يمتلكون وعياً بأصالتهم، كان الشعراء يتمرنون أيضا
أكثر من سواها. فقد أنتج أبو نواس قصائد مدحية مطابقة في كل التفاص
وقد كان بذلك يؤبد إلهاماً مهيْمناً. وعلى الرغم من أن ذلك مجرد
إليه، فهو يعترف، في تعاطيه له، بوجوب إدماجه في تجربته.

7. **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**، ص 162 ـ 163.
8. طه حسين. **حديث الأربعاء**، ج2، ص 8 الى 13.
9. Ibn al - Rumi. p. 317 - 318.

ى بالفعل مجموعاً
لّري القرن الثالث،

وجود إجماع. فقد
لقديمة في أكثر من
كاتب نفسه بذلك
ا غوميز، الذين لم
ى بعض التغييرات
تقل عن أن تكون
رأي طه حسين مع

حقيقيين في القرن
ر دقيقة. لكنها لا
مله العرب، وإن

ي المدرسة الأخيرة
لقرن الثالث حتى
ث النتاج القديم،
نُ من قبل.
ار. فالمحدثون،
، وهي فترة غنية
الأغراض المألوفة
قوانين الموضوعة
سلوبي، بالنسبة

نجد هنا إحدى الخاصيات الجوهرية للشعر العربي، فهو يضبط كل الاتجاهات التي يمكن أن ترى النور، في النسق الاجتماعي الثقافي الذي تطور فيه. فكل اتجاه يؤكد ذاته نراه يتفتح أو يتراجع حسب الشروط الخاصة، بالقدر الذي لا يمس فيه استقرار المجموع. فسواء أهدّدَ هذا الاستقرارُ البنيات الذهنيةَ أم زعمَ أنه سيُنشّطُها من جديد بطريقة مختلفة، فإن إواليات حماية البنيات الذهنيةَ القارّة تعلن عن نفسها وتشتغل.

وهكذا، فالحداثة الخمرية أو الغزلية لم تَخْتَفِ. بل ثمّ احتواؤُها ووُضِعَتْ على مسار امن لا ضرَر فيه. وقد حُرِمتْ من وظيفتها التخريبية، بمجرد أن أصبحت عبارة عن مجموعة من الوسائل التي صار بإمكان كل شاعر أن يتعاطى لها.

وإذن، فإنه يصعب إلى حد كبير تحديدُ منطقة انتشار تجديد مَا. ولا شيء يمنع مزاجاً بارزاً من أن يملأ من جديد ـ أو على الأقل أن يحاول ذلك ـ ضرْباً معيناً بطاقته الضائعة. وهكذا نشهد إعادات استعمال هامة جدا، مثل إعادة استعمال الألفاظ الغزلية والخمرية من قبل الشعراء المتصوفة.

إن القدامة، في حدود علمنا، بما يشمله هذا المصطلح، تعرف نفس المسار المرفق بتعديلات، وبلحظات هيْمَنة مطلقة ولحظات تقهقُر.

وبالتالي يبدو لنا من الضروري أن نستبدل المراقي الأفقية بخطوط عمودية ممتزجة باتجاهات التطور، فهي تسمح بالإمساك بأثر في استمراريته، وفي الحركة الخاصة لاتجاهاته وتشابكها. ومن أجل ذلك، فإنه من الضروري اختيار فترات قصيرة ما أمكن وإخضاعها لتحليل دقيق.

فإذا اعتبرنا أبا تمام زعيماً من غير منازع لجيله، فما الذي نلاحظه؟ إنه يتميز عن المحدثين بطبيعة إلهامه المهيمن وبكتابته، إلا أنه يستعير منهم لغتهم في العديد من قصائده الغزلية، كما يؤكد التوجهَ العروضيَّ الموسوم لدى السابقين عليه مباشرة. وهو يتبنى ضروب أغراض للشعراء القدامى، إلا أنه يتميز عنهم بالبنية الداخلية لقصائده وبنسيجها اللغوي. وهو أخيراً يتفرد بالدور الأساسي الذي تلعبه المحسِّنات الصوتية الدلالية في إبداعه.

وتجعلنا هذه الخاصية الأساسية نتبنى تسمية «المدرسة الشكلانية»، بالنسبة لفئة الشعراء التي يمثلها أبو تمام. فلم يسبق أن عرَض الشعر ذاتَهُ بنفس القدر من الصرامة التي عرضَتْ بها هذه الفئةُ شعر[illegible] ودلالاته. فجمال البيت لديها ينشأ عن تأليفات [illegible]

ذلك لأن هذه الأشكال واضحة للعيان، ومن الممكن ضبط
أيضاً كما تحدِّدُ فضاءً أدبيّاً تسكنه الأساطير. لاتكشف شفافيتُها
تناسلها اختزالاً للواقع وإنما هو دليل عليه، فهو نتيجة واقع وليس
ثقافياً حاصر الشكلانيين، وسدَّ أمامهم كل أفق، فقد وجهوا بحثهم
الفكرة التي كان يُسمح لهم بالتعبير عنها. فالمبدع الحقيقي يسيطر
التعبيرية. إلا أنه يمكنه أيضاً أن يتفرغ لها. عندئذ يصبح الشعر خالي
شعرٌ يرنّ، بدون لذة يثيرها في صحراء غريبة يتردّدُ فيها الصدى، قبل

باريس- الجزائر، في 16 نو

ها، ولكنها تنشطُ
غ. كما لا يُحدِث
أن نسقاً اجتماعياً
ن كتابة تتطابق مع
ته ويمنحها طاقته
محتوى وفاتراً.
بأي كلام.

19

قائمة المصادر والمراجع

لاتشتمل هذه القائمة إلا على عناوين الكتب التي استشهدنا بها مرار خلال تحليلنا. أما الأعمال الأخرى فتوجد إحالتها الدقيقة في الوقت الذي نعتمد فيه عليها.

أ. الدواوين الشعرية

1- أبو تمام، **ديوان، شرح التبريزي**، 4 أجزاء، تحقيق عزام، سلسلة ذخائر العرب، رقم 5، القاهرة، 1964-1965.

2- أبو تمام، **الحماسة، شرح المرزوقي**، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، 4 أجزاء، القاهرة، 1951 - 1953.

3 - أبو العتاهية، **الديوان**، تحقيق شكري فيصل، دمشق، 1965.

4 - أبو نواس، **ديوان**، تحقيق الغزالي، القاهرة، 1953.

5 - أبو نواس، **ديوان**، تحقيق إيوالد ڤاچنر، صدر ج 1، القاهرة - فيسبادن، 1958.

6 - البحتري، **ديوان**، تحقيق. ح.ك. السيرافي، 4 أجزاء، سلسلة ذخائر العرب، رقم 34، القاهرة، 1963-1964.

7 - البحتري، **الحماسة**، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، 1929.

8 - بشار بن برد، **ديوان**، 4 أجزاء، تحقيق محمد طاهر بن عاشور، راجعه شوقي أمين، القاهرة، 1950-1966.

9 - الحسين بن الضحاك، **أشعار**، تحقيق ع. أحـ. فرج، بيروت، 1960.

10 - دعبل، **ديوان**، تحقيق وترجمة L. Zolondek, University of Kentucky, 1961

11- دعبل، **ديوان**، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت، 1962.

12- ديك الجن، **ديوان**، تحقيق أحمد مطلوب وع. جبوري، بيروت 1964.

13- السيد الحميري، **ديوان**، تحقيق شاكر هادي شكر، تقديم م. تقي الحكيم، بيروت، بدون تاريخ.

14- **شعراء عباسيون**، مطيع بن إياس، سلم الخاسر، أبو الشمقمق، أشعار جمعها ج. ڤان كرانباوم، وقد قام يوسف نجم وإحسان عباس بترجمة المقدمات والهوامش إلى العربية مع إضافة ملحق وهوامش جديدة، بيروت، 1959.
15 - العباس بن الأحنف، **ديوان**، تحقيق عاتكة الخزرجي، القاهرة، 1954.
16 - عبد الصمد بن المعذل، **شعر**، تحقيق ز. غ. زاهد، النجف، 1970.
17 - علي بن الجهم، ديوان، تحقيق خليل مردم، دمشق، 1949 - طبعة ثانية مع هوامش خطية للمحقق، بيروت، دون تاريخ (بعد 1959).
18 - محمد بن ياسر الرياشي، **Oeuvre poétique**, avec introd. et notes critiques en arabe par. Ch. Pellat, Masriq, **1955, p. 289 - 338**
19 - مسلم بن الوليد، **ديوان مع شرح** - شرح ديوان صريع الغواني - أبي العباس وليد بن عيسى الطبيخي الأندلوسي، تحقيق سامي الدهان، القاهرة، 1957.

ب - المصادر العربية

20 - الآمدي (توفي سنة 370 هـ). **كتاب المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء**، تحقيق ع. أحـ. فرج. القاهرة، 1381/1961
21 - الآمدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق أحمد صقر، القاهرة، 1961 - 1965، جزءان.
22 - ابن أبي الإصبع (توفي سنة 654 هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر**، تحقيق ح. مح. شرف، القاهرة، 1385 - 1963.
23 - ابن الأثير (ضياء الدين، توفي سنة 637 هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1358-1939، جزءان، طبعة ممتازة صدرت بالقاهرة، 1960، من قبل أحمد الحوفي وبدوي طبانة، 4 أجزاء.
24 - ابن الأثير، **الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور**، بغداد، 1375/1956.
25 - ابن خلدون (توفي سنة808 هـ) **المقدمة**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984.
26 = ابن رشيق (توفي سنة 456 هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، جزءان، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1383/1963.
27 - ابن شرف (توفي حوالي سنة 1000 هـ)، مسائل الانتقاد، تحقيق وترجمة:
Ch Pellat: **Questions de critique littéraire**, Aiger, 1953.
28 - ابن طباطبا (توفي سنة 322 هـ)، **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، 1956.
29 - ابن عبد ربه (توفي سنة 328 هـ)، **كتاب العقد الفريد**، تحقيق أحمد أمين وإبراهيم

الأبياري وأحمد الزين، القاهرة، 1948 - 1962. 6 أجزاء وجزء واحد للفهارس، 1954.

30 - ابن قتيبة (توفي سنة 276 هـ)، **أدب الكاتب**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1958.

31 - ابن قتيبة، **كتاب معاني الشعر** (كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني)، تحقيق عبد الرحمان بنيحيى، حيدر آباد، 1368/1949، جزءان.

32 - ابن قتيبة، **كتاب الشعر والشعراء**، بيروت، جزءان في مجلد واحد، 1964.

33 - ابن قتيبة، **Introduction au Livre de la poésie et des poètes**, texte et tr. française de l'introd. du précédent par Gaudefroy- Demonbynes, Paris, 1947.

34 - ابن قتيبة، كتاب عيون الأخبار، تحقيق ع. ز. العدوي، 4 أجزاء، القاهرة، 1343-1349 1925-1930/؛ تصوير بالقاهرة، 1963.

35 - ابن المعتز (توفي سنة 296 هـ)، **طبقات الشعراء المحدثين**، تحقيق ع. أح. فرج، القاهرة، 1375/1956.

36 - ابن المعتز، **البديع**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، 1945.

37 - ابن المعتز، **رسائل ابن المعتز في النقد والأدب**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، 1946.

38 - ابن منقذ (أسامة، توفي حوالي 530 هـ)، **البديع في نقد الشعر**، تحقيق أ. أ بدوي وح. عبد المجيد، القاهرة، 1960.

39 - ابن النديم (توفي حوالي 377 هـ)، **كتاب الفهرست**، القاهرة، 1348؟

40 - إبراهيم بن المدبر (توفي سنة 278هـ)، الرسالة العذراء، تحقيق مبارك، القاهرة، 1931/ 1360.

41 - إسحاق بن إبراهيم بن وهب، **كتاب البرهان في وجوه البيان**، تحقيق طه حسين وع. العبادي، لكن منسوبا إلى قدامة بن جعفر وتحت عنوان نقد النثر، القاهرة، 1939؛ وحول النسب الحقيقي انظر علي حسن عبد القادر، Revue de l'Académie Arabe de Damas, XXIV, 1949, p. 73-81

42 - الأشنداني (أبو عثمان سعيد، توفي سنة 288 هـ)، **معاني الشعر**، لابن دريد، تحقيق ص. المنجد، بيروت، 1964.

43 - الإصفهاني (أبو الفرج، توفي سنة 356 هـ)، كتاب الأغاني، طبعة بيروت، دار الثقافة، 1374-1380 1955-1961/، 23 مجلدا ومجلدان للفهارس حققه ع. أح. فرج، 1964.

44 - البكري (أبو عبيد، توفي سنة 467 هـ)، سمط **اللآلي في شرح أمالي القالي**، تحقيق ع. الميمني، القاهرة، 1934-1936، مجلدان، مع **ذيل اللآلي**.

45 - التبريزي (يحيى الخطيب، توفي سنة 502 هـ)، **الوافي في العروض والقوافي**،

تحقيق عمر يحيى وفخرالدين قباوة، حلب، 1970 ؛ تحقيق **الكافي** من قبل الحساني حسن عبد الله، القاهرة، 1966 ؛ ولم نستطع استعمال شرحه **للمفضليات**، تحقيق قباوة، دمشق، 1971.

46 - ثعلب (أبو العباس أحمد، توفي سنة 291 هـ)، **قواعد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، 1367/1948 ؛ تحقيق رمضان عبد التواب، القاهرة، 1966.

47 - الجاحظ (أبو عثمان عمرو، توفي سنة 255هـ). **البيان والتبيين**، سلسلة ذخائر العرب، تحقيق ع. مح. هارون، الطبعة الثانية، القاهرة، 1960، 4 أجزاء في مجلدين.

48 - الجاحظ، **الحيوان**، 7 أجزاء، تحقيق ع. مح. هارون، القاهرة. 1938-1945، 1958.

49 - الجاحظ Al-Gahiz, les nations civilisées et les croyances religieuses, par Pellat, Journal Asiatique; 1968,p. 65- 105

50 - الجرجاني عبد القاهر ، **أسرار البلاغة**، اسطمبول، 1954.

51 - الجرجاني (علي بن عبد العزيز، توفي سنة 292 هـ)، **الوساطة بين المتنبي** وخصومه، القاهرة، 1951.

52 - الجمحي (محمد بن سلام، توفي سنة 231 هـ)، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمد شاكر، سلسلة دخائر العرب، رقم IIV، القاهرة، 1952.

53 - الحصري (أبو إسحاق إبراهيم، توفي سنة 413 هـ)، **زهر الآداب وثمر الألباب**، الطبعة الثانية، 4 أجزاء في مجلدين، تحقيق زكي مبارك، القاهرة، 1929، التحقيق الجديد لعلي مح البجوي، مجلدان، القاهرة، 1953.

54- الخالديان (أبو بكر محمد وأبو عثمان سعيد، توفيا سنة 380 و 390 هـ.)، **التحف والهدايا**، تحقيق سامي الدهان، القاهرة، 1956.

55 - الطبري (أبو جعفر محمد، توفي سنة 310 هـ)، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق مح. أبو الفضل إبراهيم، 10 أجزاء، سلسلة ذخائر العرب، رقم XXX، 1960-1969.

56 - العسكري (أبو هلال، توفي بعد 395 هـ)، **كتاب الصناعتين** : الكتابة والشعر، ...

57 - قدامة بن جعفر (توفي سنة 320 هـ/ 330 هـ)، كتاب **نقد الشعر**، تحقيق س. أ. بونبكّر، ليدن، 1956.

58 - كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق ح. حسن عبد الله، القاهرة، 1966.

59 - المبرد (توفي سنة 285 هـ)، الكامل في اللغة والأدب، 3 مجلدات، تحقيق زكي مبارك، القاهرة، 1355/1936.

60 - المرزباني (توفي سنة 384 هـ)، **معجم الشعراء**، تحقيق ع. أح. فرج، القاهرة، 1379/1960.

61 - المرزباني، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق علي. مح

البجاوي، القاهرة، 1965.
62 - النويري (توفي سنة 732 هـ)، نهاية **الأرب في فنون الأدب**، 18 جزءا في 9 مجلدات، القاهرة، 1374/1954.
63 - ياقوت (أبو عبد الله شهاب الدين، توفي سنة 626 هـ)، **معجم الأدباء**، تحقيق مارغوليوث، راجعه أ. ف. الرفاعي، 20 جزءا في 10 مجلدات، القاهرة، 1936-1938.

جـ - الأعمال الحديثة

أ- بالعربية :

64 - أحمد أمين، **ضحى الإسلام**، 3 مجلدات، الطبعة الخامسة، القاهرة، 1956.
65 - عبد الكريم الأشتر، **دعبل بن علي الخزاعي**، دمشق، 1967.
66 - بدوي طبانة، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، الطبعة الثانية، القاهرة، 1378.
67 - بروكلمان، ك، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة ع. النجار، 3 مجدات صدرت، 1970.
68 - البهبيتي (محمد نجيب)، تاريخ **الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري**، القاهرة، الطبعة الثانية، 1381/1961.
69 - علي الجندي، **فن التجنيس**، القاهرة، 1954.
70 - أ. ع. - س الجواري، الشعر **في بغداد حتى نهاية القرن الثاني الهجري**، بغداد، 1956.
71 - درويش الجندي، ظاهرة التكسب وأثرها **في الشعر العربي ونقده**، القاهرة 1970.
72- م.ز. سلام، **تاريخ** النقد العربي **إلى القرن الرابع الهجري**، القاهرة، 1964.
73 - م. سويف، **الأسس** النفسية للإبداع **الفني في الشعر خاصة**، تقديم يوسف مراد، القاهرة، 1951، الطبعة الثانية مزيدة، 1959.
74 - ح. م. شرف، **الصور** الأدبية، مجلدان، 1385/1966.
75 - شوقي ضيف، التطور والتجديد في **الشعر الأموي**، سلسلة ذخائر العرب، رقم 10، القاهرة، الطبعة الثالثة منقحة، 1965.
76 - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر **العربي**، سلسلة ذخائر العرب، رقم 20، القاهرة، 1965.
77 - طه حسين، **حديث** الأربعاء، القاهرة، 1925 (1953)

78 - عزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، القاهرة، 1955 .
79 - عبد الله المجذوب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، القاهرة، 1955، مجلدان.
80 - محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب**، القاهرة، 1948 .
81 - محمد النويهي، **الشعر الجاهلي**، منهج في دراسته، القاهرة، بدون تاريخ .
82 - ن. الهاني، **النقد الأدبي وأثره في الشعر العباسي**، القاهرة، 1955 .
83 - م.م. هدارة، **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**، DM, 1963; 29MDA, n
84 - أحمد السامرائي يونس، **البحتري في سامراء حتى نهاية المتوكل**، بغداد، 1970 .

ب - باللغة الأجنبية :

85. S. Achtar, **AL-Buhturi**, thèse dactylographiée, Paris, 1954.
86- J.E. Bencheikh, Poésies bachiques d'Abu Nuwas, thèmes et personnages, **Bulletin d'Etudes Oriontales**, Institut français de Damas, t. XVIII1, 1963-1964, p.7 -84.
87. R. Blachère , **Histoire de la Littérature Arabe, des origines à la fin XVe siècle**, J.C., 3 vol. parus, 1952 - 1964 - 1966, Paris.
88 - R. Blachère, **Un poète arabe du IVè siècle de l'hégire, Abu l-Tayyib al Mutanabbi,** Paris, 1935.
89 - R. Blachère, les principaux thèmes de la poésie érotique au siècle des Umayyades de Damas, Annales de l'Institut **d'Etudes orientales**, V 1939-1941, p. 82-128.
90 - R. Blachère, Un jardin secret : la poésie arabe, dans **Studia Islamica**, IX/ 1958, p. 5-12.
91 - R. Blachère, Moments "tournants" dans la **littérature arabe**, dans **Studia Islamica**, XXIV/ 1966, p. 5-18.
92 - S. Boustany, **Ibn ar-Rumi, sa vie et son oeuvre**, I: Ibn ar-Rumï dans son milieu, Beyrouth, 1967.
93 - C. Brockelmann, **Geschichte der Arabischen Litteratur**, t. I et II, Leyde, 1977-1948 ; suppl. 3 vol. , Leyde, 1938 -1942.
94 - Y. Eche, **les bibliothèques arabes publiques et semi-publiques en Méso-**

potamie, en Syrie et en Egypte au Moyen Age, Damas, 1967.
95 - J.Fück, **Arabiya**, trad. Cl. Denizeau, Paris, 1955.
96 - Taha Husayn, **Mélanges Taha Husayn**, Caire, 1962
97 - G. Lecomte, **Ibn Qutayba, l'homme**, son oeuvre, ses **idées**, Damas, 1965.
98- C.A. Nallino, **la littérature arabe** des origines à **l'époque de la dynastie Umayyade**, trad. fr. Pellat, G.P. Maisonneuve, 1950 ; trad. arabe présentée par T. Husayn, Caire, 1970.
99 - CH. Pellat, **langue et littérature** arabe, 2è éd. revue, Armand Colin, 1970.
100 - Ch. Pellat, **Le milieu basrien** et la formation de **Gahiz**, Adrien-Maisonneuve, 1953, trad. arabe par I. al-kaylani, Damas, 1961.
101 - Ch. Pellat, Gahiz et la Littérature comparée, dans **Cahiers Algériens de Littérature Comparée**, n 1, 1965, p. 95-108.
102 - Ch. Pellat, Gahiz à Bagdad et a Samarra, dans Rivista **degli Studi Orientali**, vol. XXVII, 1952, p. 47-67.
103 - A. Trabulsi , **la critique poétique** des Arabes, **jusqu'au Vè siècle** de l'hégire, Damas, 1956.
104 - M. Ullman, **Untersuchungen** zur Ragaz poesie, otto **Harrassowitz**, Wiesbaden, 1966.
105 - J.CL. Vadet, l'**esprit courtois en** Orient dans les cinq **premiers siècles de l'hégire**, G.P. Maisonneuve et Larose, 1968.
106 - G. Von Grunebaum, **l'Islam médiéval**, trad. française par O. Mayot, Payot, 1962.
107 - G. Von Grunebaum, **Dirasat fial** adab al-arabiyyi, choix d'études littéraires traduites en arabe par Ihsan Abbas, Anis Furayha, y. Nagm et Kamal yazigi, Beyrouth, 1959.

د. دراسات في نظرية الأدب

لأن كل هذه الدراسات قد ظهرت في باريس، فقد أشرنا فقط إلى دور النشر.

108 - R. Barthes, **le degré zéro de l'écriture**, Gonthier 1964.
109 - M. Blanchot, l'**espace Littéraire**, Gallimard, 1955/poche, 1968.
110- M. Blanchot, **le livre à venir**, Gallimard 1959/poche, 1971.
111- Jean Cohen, **Str**
112- **Communicatior**
113- B. Croce, **la poésie**, trad. fr. par D. Dreyfus, PUF. 1951.

114- F. De Saussure, **Cours de linguistique générale**, Payot, 1968.

115 - S. Doubrosky, **Pourquoi la nouvelle critique**, Mercure de France, 1966.

116 - M. Dufrenne, **le poétique**, PUF, 1963.

117 - R. Etiemble, Hygiène des lettres, IV, **Poètes ou faiseurs**, Paris, Gallimard, 1966.

118 - P. Fontanier, **Les figures du discours**, éd. et introd. G. Genette, Flammarion, 1968.

119 - L. Goldman, **Marxisme et sciences humaines**, Gallimard, 1970.

120 - M. Grammont, **le vers français**, Delagrave, 5è éd. 1964.

121- R. Jakobson, **Essais de Linguistique générale**, Edition de Minuit, 1963/ points, 1970.

122 - Hommage à Roman Jakobson, dans **Poétique** Seuil, n 7, 1971.

123 - **Langages**, n 12, Déc. 1968 : **Linguistique et littérature** (Didier/ Larousse).

124 - P. Macherey, **Pour une théorie de la production littéraire**, Maspéro, 1966.

125 - J.Maritan, L'**intuition créatrice dans l'art et dans la poésie**, Desclée de Brouwer, 1966.

126 - Ch. Mouron, Des **Métaphores obsédantes au mythe personnel**, Corti,1962.

127 - G. Picon, l'**écrivain et son ombre**, Gallimard, 1953.

128 - **Que peut la littérature**, ouvrage collectif, coll. 10/18, 1965.

129 - **Qu'est-ce que le structuralisme**, ouvrage collectif, seuil, 1968.

130 - J. Rousset, **Forme et singnification**, Corti, 1962.

131 - A. Spire, **Plaisir poétique et plaisir musculaire**, Corti, 1953.

132 - **Théorie de la littérature**, textes des formalistes russes, trad. Todorov, seuil, 1965.

133- A. I. Trannoy, **la musique des vers**, Delagrave, 1929.

134 - J.Vendryés, **le langage**, introd. Linguistique à l'histoire, 1923 ; Albin Michel, 1968.

135 - R. Waltz, **la création poétique**, Flammarion, 1953.

136 - P. Zumthor, **langage et techniques poétiques à l'époque nomane** (XI - XIIIè siècles), klincksieck, 1963.

فهرس